R. I. GRUBER

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Volumul I

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

R. I. GRUBER

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Volumul I

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
București 1963

Traducere din limba rusă de Tatiana Nichitin

după

Р. И. ГРУБЕР

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

(Издание 2-е, исправленное и дополненное)
ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1960

PROBLEMELE ORIGINII MUZICII ȘI DEZVOLTAREA CULTURII MUZICALE ÎN CONDIȚIILE COMUNEI PRIMITIVE

1. INTRODUCERE

În domeniul muzicii, ca şi în alte domenii ale culturii umane, caracterele esenţiale şi legile respective sînt puse în lumină cu claritate în procesul studierii naşterii şi dezvoltării lor.

Însuşi Lenin a spus : „... lucrul cel mai de nădejde în problema ştiinţei sociale ... este să nu se piardă din vedere legătura istorică de bază, fiecare problemă să fie privită din punctul de vedere al modului cum a luat naştere în istorie un anumit fenomen, al etapelor principale parcurse de acest fenomen în evoluţia sa şi din punctul de vedere al acestei evoluţii să se examineze ce a devenit acum fenomenul dat“ [1].

Nu e greu de înţeles pentru ce Marx, Engels, Lenin au revenit în repetate rînduri la problema apariţiei gîndirii, a vorbirii, a conştiinţei în condiţiile comunei primitive.

O dată acceptat principiul de studiu istorico-cronologic, este necesar să începem cu problema originii muzicii, chiar dacă de studierea acesteia n-ar fi legate atîtea avantaje.

După cuvintele lui Engels, ... „trecutul îndepărtat va rămîne în toate împrejurările o epocă extrem de interesantă pentru toate generaţiile viitoare, întrucît el constituie baza întregului progres ulterior şi are ca punct de plecare desprinderea omului din lumea animalelor, iar drept conţinut, înfrîngerea unor greutăţi cum nu va avea niciodată de înfruntat omenirea de mai tîrziu“ [2].

De aceea, origina muzicii şi muzica din timpul comunei primitive, care constituie prima etapă a procesului muzical-istoric, nu sînt probleme moarte, „academice“. Ele sînt legate indisolubil de necesităţile practicii muzicale vii.

Munca cercetătorilor din domeniul muzicii este mult mai grea decît aceea a cercetătorilor de pe tărîmul celorlalte arte. Dacă în domeniul artelor plastice există posibilitatea de a se studia operele de artă, vestigii concrete ale trecutului, pentru muzică această înlesnire nu există. Muzica din vechime nu s-a păstrat, iar studiul celor mai îndepărtate epoci este posibil numai pe baza unor surse indirecte : rămăşiţe ale culturii muzicale (instrumente găsite în cursul săpăturilor ş.a.), date ale ştiinţelor ajutătoare şi, în special, pe baza urmelor din practica muzicală arhaică a unor popoare care, din diverse motive, s-au aflat încă destul de tîrziu la un nivel cultural extrem de scăzut. Este adevărat că aceste popoare, chiar şi atunci cînd au

[1] Lenin V. I. *Despre stat.* Prelegere ţinută la Universitatea din Sverdlovsk la 11 iulie 1919. Opere, ed. a 4-a, vol. 29, pag. 435–436.

[2] Engels F. *Anti-Dühring.* Operele lui Marx K. şi Engels F., vol. XIV, pag. 115.

fost întreprinse primele studii asupra dezvoltării lor culturale, se aflau departe de un primitivism propriu-zis. Totuşi, ele păstrau în viaţa şi în mentalitatea lor numeroase trăsături profund arhaice. Un izvor preţios în această direcţie îl constituie acele produse ale creaţiei populare ce datează din timpurile străvechi [1].

Aşadar, în muzicologie este necesar să se recurgă la o serie de discipline ajutătoare : la paleontologie — ştiinţă care pe baza reconstituirii fosilelor studiază evoluţia vieţii organice ; la arheologie — care urmăreşte dezvoltarea culturii umane ; la antropologie şi etnologie, discipline ce ne informează asupra particularităţilor structurii organismului uman.

Datele obţinute pe aceste căi trebuie completate şi verificate cu ajutorul deducţiilor formulate de către cercetătorii care se ocupă de alte domenii ale culturii primitive — lingvistica, istoria gîndirii etc. De asemenea, este necesar a se studia atent principalele ipoteze făcute de către o serie de savanţi în legătură cu originea muzicii.

*

Omenirea există pe pămînt de aproape un milion de ani [2]. Istoria societăţii împărţite în clase şi a statelor nu numără mai mult de patru-cinci milenii. Înainte de aceasta, omenirea se afla în stadiul aşa-numitei societăţi primitive, neîmpărţite în clase.

Friedrich Engels, utilizînd clasificarea savantului american progresist L. Morgan, divide istoria societăţii neîmpărţite în clase în două epoci principale : sălbăticia şi barbaria. Fiecare din ele este, la rîndul său, subîmpărţită de Engels în trei trepte : inferioară, mijlocie şi superioară, corespunzînd progresului atins în producţia mijloacelor de trai.

Pe baza particularităţilor evoluţiei culturii şi mai ales a uneltelor de muncă, arheologii disting trei „vîrste" (epoci) : a pietrei, a bronzului şi a fierului [3].

Se obişnuieşte a se subîmpărţi epoca pietrei în epoca pietrei cioplite — paleolitic şi epoca pietrei şlefuite — neolitic [4].

Paleoliticul este epoca din care s-au păstrat primele fosile de om şi datează aproximativ între 800—100 de mii de ani înaintea erei noastre (paleoliticul superior — acum o sută treisprezece mii de ani).

Uneltele paleoliticului sînt bucăţi masive de silex desprinse prin lovire, iar principala ocupaţie a oamenilor este strîngerea rădăcinilor comestibile, a moluştelor, a fructelor sălbatice, a insectelor etc., precum şi vînătoarea în colectiv.

---

[1] Un rol extrem de util l-au dobîndit către sfîrşitul secolului XIX înregistrările fonografice ale muzicii popoarelor înapoiate, asigurîndu-se în felul acesta fixarea exactă a unor melodii, neobişnuite — în majoritatea lor — pentru auzul cercetătorilor europeni.

[2] Kosven M. O. *Studii de istoria culturii primitive*, ed. a 2-a, Acad. de Şt. a U.R.S.S., M., 1957, pag. 5.

[3] Hotarele cronologice aproximative ale „vîrstei bronzului" (cînd metalul principal pentru diferite obiecte a fost bronzul — aliajul cuprului cu cositorul) sînt începutul celui de-al treilea mileniu î.e.n. şi începutul primului mileniu î.e.n. Epoca fierului, caracterizată prin răspîndirea uneltelor confecţionate din fier, începe în al doilea mileniu î.e.n. în regiunea Mediteranei, iar în ţările Orientului antic, mai devreme (începutul celui de-al patrulea mileniu î.e.n.). Astfel, atît epoca bronzului cît şi a fierului corespund societăţii împărţite în clase şi dezvoltării statelor.

[4] În limba elină, *paleós* — vechi, *néos* — nou, *lithos* — piatră.

Uneltele neoliticului sînt : pietrele şlefuite, topoarele şi ciocanele de piatră, vasele de argilă ş.a.

La început, oamenii trăiau într-o „turmă primitivă", care a fost apoi înlocuită prin orînduirea gentilică. Aceasta, în evoluţia sa, a străbătut două perioade : matriarhatul şi patriarhatul [1]. Matriarhatul corespunde arheologic sfîrşitului paleoliticului, precum şi neoliticului evoluat, iar patriarhatul, epocii bronzului şi începutului epocii fierului.

Atît paleoliticul cît şi neoliticul au fost subîmpărţite în perioade mai scurte, în funcţie de descoperirile de obiecte ale culturii arhaice. Astfel, se disting paleoliticul inferior, mijlociu şi superior, urmate de o perioadă de tranziţie de la paleolitic la neolitic (între al treisprezecelea şi al şaptelea mileniu î.e.n.) şi de trei stadii de dezvoltare ale neoliticului (al şaselea şi al cincilea mileniu î.e.n.).

Pentru istoricii artelor, inclusiv şi pentru istoricii muzicii, capătă o importanţă deosebită cultura aurignac-solutreeană (paleoliticul superior, acum aproximativ patruzeci de mii de ani) [2], din care s-au păstrat pînă la noi numeroase produse ale artelor plastice descoperite în cursul săpăturilor (sculpturi, desene şi picturi primitive), ornamente şi cele mai vechi instrumente muzicale (acţionate prin frecare, de tipul buhaiului, instrumente de suflat, din oase de animale cu orificii perforate şi altele).

Reprezentările de animale şi ale scenelor de vînătoare colectivă, păstrate pe pereţii stîncilor şi ai peşterilor, din cele mai vechi timpuri pînă astăzi, precum şi pantomimele legate de vînătoare — practică ce a supravieţuit la popoarele înapoiate chiar pînă în secolul XX — dovedesc că alături de dansuri, cu această ocazie se executa şi muzică. Confruntînd aceste pantomime cu materialul etnografic se poate afirma că, în epoca paleoliticului superior, ele erau acompaniate de sunete ritmice ale unor fluiere sau ale unor instrumente muzicale de percusiune, sunete care coincideau sau alternau cu strigăte colective.

2. DEZVOLTAREA MUZICII ÎN CONDIŢIILE COMUNEI PRIMITIVE

Mulţi cercetători încearcă să lege problema apariţiei muzicii de o cauză primordială unică. Lucrul este discutabil. E mai probabil că au existat cîteva surse din care s-au dezvoltat cele dintîi elemente ale muzicii.

Unul din primele izvoare ale muzicii l-au constituit strigătele şi zgomotele legate de vînătoare. Astfel, la australieni, în timpul vînătorilor colective de canguri, hăitaşii goneau cu strigăte animalele în direcţia locului de pîndă ale vînătorilor [3].

[1] Matriarhatul este acea perioadă în evoluţia comunei primitive în care rolul conducător în viaţa domestică şi socială aparţinea femeii. Perioada următoare — patriarhatul — este caracterizată prin rolul dominant al bărbatului, capul familiei, în viaţa privată şi în treburile obşteşti.

[2] Aurignac este o grotă, iar Solutré, o peşteră în Franţa, în care au fost descoperite vestigii ale culturii paleoliticului superior.

[3] *Popoarele Australiei şi ale Oceaniei* în red. lui S. A. Tokarev şi S. P. Tolstov, Acad. de Şt. U.R.S.S., M., 1956, pag. 101.

Au existat însă şi alte împrejurări care au înlesnit apariţia primelor rudimente de muzică. Muzica a putut să ia naştere şi în acele câteva triburi restrînse de vînători şi culegători care reuşeau să se strecoare prin locurile cu vegetaţie deasă şi printre stînci, în căutarea hranei. În asemenea condiţii, lipsea spaţiul necesar pentru constituirea unor colective mari.

S-a perpetuat pînă în zilele noastre operaţia dificilă şi periculoasă de obţinere a mierei din stupii albinelor mari de munte practicată de neamul *vedda* [1]. Agăţîndu-se de ochiurile unei scări din liane, care se leagănă deasupra prăpastiei, sufocîndu-se de fumul focurilor aprinse la piciorul stîncii, căutătorul de miere se apără împotriva roiului de albine enorme — a căror înţepătură este îngrozitoare — şi, în aceste clipe ce îi solicită încordarea tuturor forţelor... cîntă o melodie care, după cum este convins vedda, trebuie să-i asigure succesul.

Acest fapt caracterizează elocvent importanţa muzicii în condiţiile paleoliticului. Cîntatul este aici o parte componentă organică a procesului de muncă. Tocmai de aceea, acest cînt încă nu este „muzică" în accepţia noastră a cuvîntului.

Strigătele din timpul vînătorilor în colectiv ale australienilor, cîntecul culegătorului de miere din neamul vedda, reproducerea onomatopeică a cîntului păsărilor în scopul ademenirii acestora, se integrează direct în procesul muncii. La acest nivel de dezvoltare a societăţii umane, arta încă nu s-a separat de celelalte forme de manifestare cu caracter ideologic, iar acestea din urmă nu s-au desprins încă din procesul unic de muncă.

Pentru o asemenea activitate sonoră este esenţial caracterul ei magic : convingerea subiectivă a sălbaticului că, prin anumite cuvinte, gesturi, cîntece, ar putea acţiona asupra mediului înconjurător într-un sens dorit de el. Această convingere are un fundament real în măsura în care ritualul magic [2], servind la antrenarea în acţiune a omului primitiv, îi sporeşte efectiv şansele de reuşită la vînătoare.

Mai apropiate de artă, în înţelesul actual al cuvîntului, sînt pantomimele legate de producţie. Acestea sînt larg răspîndite în primele stadii ale dezvoltării culturii, cînd ele joacă un rol de „antrenament".

Pantomimele locuitorilor Ţării de Foc reprezintă un animal oarecare (obiect al vînătorii) „în toate manifestările sale, inclusiv strigătul, cu o fidelitate uluitoare", — scrie cercetătorul Koppers [3]. La vedda, aceste scene mimate imită întregul proces al obţinerii mierei, fiind redată pînă şi lupta împotriva albinelor pornite la atac.

În astfel de pantomime, rudimentele artei primitive — inclusiv şi ale muzicii — apar separate, atît în spaţiu cît şi în timp, de procesul de

---

[1] În traducere literală, *vedda* înseamnă „vînător de pădure". La începutul secolului XX, vedda mai existau în insula Ceylon în număr foarte mic, trăind în familii restrînse, în locuri greu accesibile. Ei se ocupau cu culesul şi cu vînatul animalelor mici. Dintre uneltele de producţie, nu cunoşteau decît toporul de piatră, arcul şi săgeata. Ca nivel de dezvoltare, ei se găseau aproximativ pe treapta mijlocie a sălbăticiei (după Engels), iar în funcţie de uneltele de muncă pot fi situaţi în paleolitic. Mierea este unul din principalele alimente ale neamului vedda.

[2] Strîns legat de activitatea productivă, de încercarea de a se învinge forţele naturii (înţelegerea legăturii dintre cauză şi efect şi a legilor naturii fiind limitată).

[3] Koppers W. *Unter Feuerland-Indianer*. Stuttgart, 1924, pag. 66–67.

producție propriu-zis, cu toate că păstrează cu el strînse legături, atît în ce privește conținutul, cît și caracterul întruchipării. În acest caz, nu mai este vorba de îndeplinirea actului însuși al vînătorii sau al obținerii mierei, ci de reproducerea acestor procese în afara obiectivelor reale ale vînătorii.

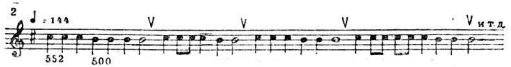
Cu trecerea timpului, reproducerea directă în pantomimă a procesului de muncă se depărtează treptat de model, capătă un caracter mai independent și se transformă în cîntece și dansuri cu elemente de stilizare și cu folosirea unor procedee tradiționale bine determinate.

*

Melodiile vedda sînt binecunoscute de numeroasele înregistrări fonografice făcute la începutul secolului XX.

Toate aceste melodii se remarcă printr-un ambitus extrem de limitat și prin caracterul lor monoton : în mare majoritate constau dintr-o succesiune de două sau trei sunete care, de regulă, nu depășesc un interval de terță mică :

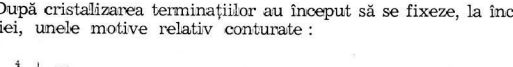
Iată o altă melodie :



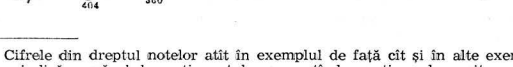
Numeroase alte exemple sînt aproape identice, deși cuvintele, iar uneori întregul caracter și destinația melodiei, diferă.

Caracterul „inelar" al cîntecului, care reproduce inevitabil motivul inițial, constă în alternarea unui sunet central, de sprijin, cu unul sau două sunete, alăturate, cu o terminație mai mult sau mai puțin conturată.

Într-o serie de melodii se remarcă și o diferențiere primară a terminațiilor, în mai stabile și mai puțin stabile :

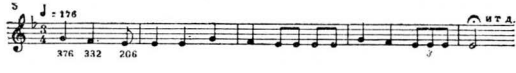


După cristalizarea terminațiilor au început să se fixeze, la începutul melodiei, unele motive relativ conturate :

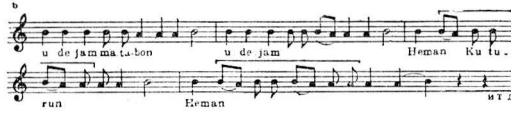


[1] Cifrele din dreptul notelor atît în exemplul de față cît și în alte exemple ce vor urma indică numărul de centi, centul reprezentînd o secțiune de semiton.

Variația motivelor în limitele melodiei se realizează nu prin introducerea unor noi întorsături intonaționale, ci prin schimbarea locului intonațiilor principale și, mai ales, prin modificări ritmice :

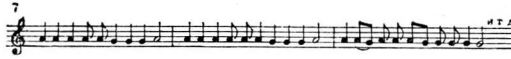


sau :

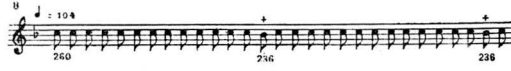


Această varietate ritmică este legată de conținutul și de destinația melodiei.

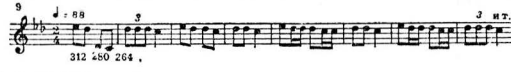
Iată o formulă ritmică ce imită caracterul vorbirii :



pulsația rapidă a unei invocări, a unei conjurații :



elasticitatea unor mișcări de dans :



ritmul legănării unui prunc :

Încă mai variate sînt dinamica și timbrul melodiei : în acest sens, vedda cunosc numeroase gradații, mergînd de la *pp* la *ff*, sau de la introducerile lente ale unor dansuri și pînă la accelerări dezlănțuite.

Așadar, caracterul limitat al dezvoltării melodiei este compensat prin variații mai mari ale altor mijloace de expresie : intensitate, mișcare, gradarea sonorității. Aici, principalele mijloace de expresie în muzică erau nuanțele extrem de fine de timbru, de tempo, precum și schimbările ritmice (legate organic de mișcări, gesturi, dans) : stagnarea maximă se vădește în melodie, care nu servea încă decît în foarte mică măsură la exprimarea sentimentelor și a gîndirii omului primitiv.

[1] Semnul + reprezintă o urcare neînsemnată în intonare.

Numai pe măsură ce activitatea lui conștientă se dezvoltă, omul primitiv descoperă noi posibilități, proprii sunetului prin însăși natura acestuia și îl umanizează din ce în ce, transformîndu-l dintr-o simplă reacție biologică la excitațiile lumii exterioare într-o formă de manifestare a conștiinței sociale, într-un factor ideologic (v. exemplele 19—25).

Omul primitiv ajunge extrem de lent să diferențieze *înălțimea* sunetului. O asemenea diferențiere este posibilă numai atunci cînd sălbaticul începe să raporteze sunetele unele la altele, să stabilească între ele o interdependență, adică să alcătuiască cît de cît un mod muzical — primitiv — (o structură organizată a muzicii care să reflecte logica colectivă). Acest proces are loc atunci cînd omul începe să perceapă, fie și pur empiric, legături de cauzalitate între unele fenomene ale lumii reale. În acest stadiu, el ajunge să folosească acele însușiri mai subtile, lăuntrice, ale legăturilor dintre sunete, care îi oferă posibilitatea de a exprima cu ajutorul lor un conținut emoțional din ce în ce mai bogat.

Omul primitiv nu poate încă depăși limitele unei melodii care reprezintă o idee decît printr-o continuă repetare a melodiei în toate variantele posibile.

La fel cum, efectuînd o numărătoare, sălbaticul revine într-una la obiecte concrete, palpabile (atingîndu-le, de pildă) și de aceea nu merge, în formarea noțiunilor numerice, mai departe de trei-patru (mai rar cinci), tot așa și în muzică el tinde mereu să revină la o treaptă modală oarecare, pentru ca, simțind parcă un teren solid sub picioare, să-și continue ideea, nefăcînd în realitate nimic altceva decît s-o repete la nesfîrșit.

Predilecția pentru desele repetări ale unui motiv mai era stimulată și de o altă cauză : în cîntecele magice, această repetare trebuia să exercite o acțiune hipnotică, supunînd obiectul invocației voinței celui care cînta, iar în melodiile vesele, repetarea continuă a unei formule melodice cunoscute contribuia la sporirea plăcerii, ducînd adesea pe participanții la festivitate pînă la un fel de stare extatică.

Caracterul ritmic și intonațional al cîntecelor este legat într-o anumită măsură și de așa-zisul text. Însă în stadiul primitiv, importanța textului este redusă, chiar și în cîntecele „narative", unde acesta juca un rol conducător. Ritmul cîntecului este condiționat într-o și mai mică măsură de text în cazul melodiilor de dans, în care executanții se mărgineau adesea doar la exclamații nearticulate : „ho, ho . . . ".

Considerînd în general formele de artă primitivă diferite, atît din punct de vedere al caracterului cît și al legăturii lor cu principalele procese de producție, putem conchide că aici au avut loc :

1) desprinderea treptată a elementului de pantomimă, cînt etc. dintr-un proces de muncă unic, nediferențiat ;

2) dezvoltarea ulterioară independentă a elementelor de dans, cînt etc., care au generat cu timpul diferite forme de artă (muzica, drama ș.a.). Ambele cazuri sînt rezultatele unei tot mai temeinice înțelegeri, analizări și generalizări a fenomenelor din realitate de către omul social, pe măsură ce sporea practica lui de muncă.

Așadar, baza muzicii primitive o constituie activitatea socială colectivă în întreaga varietate a manifestărilor sale, chiar dacă un membru al colectivității cînta de unul singur. Principalul este că melodia cîntată de curajosul vedda în mijlocul roiului de albine întărîtate s-a format ca un rezultat al relațiilor lui cu membrii grupului din care face parte. Acest

cîntec a putut deveni magic în concepţia triburilor sălbatice, numai pentru că acţiunea lui a fost resimţită de cîntăreţul însuşi şi de tovarăşii săi. Prin urmare, orice cîntec magic reprezenta un exponent al relaţiilor sociale. El se compunea din formule ritmico-intonaţional experimentate, de-a lungul veacurilor, de membrii colectivului.

Formulele ritmice şi intonaţionale, care se cristalizează concomitent cu evoluţia relaţiilor sociale ale unui grup sau neam se diferenţiază cu trecerea timpului, în volitiv-imperative (de aici derivă cîntecele magice), narative (din care vor deriva intonaţiile povestirii, ale recitării cu caracter epic) şi melodii care exprimă sfera simţămintelor omului primitiv (începutul liricii).

Prin urmare, în procesul dezvoltării artei muzicale, „copierea" naturalistă a sunetelor din natură (cîntul păsărilor, răgetele fiarelor etc.) joacă în muzica primitivă un rol din ce în ce mai mic.

*

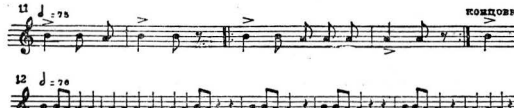
Pentru ca aceste deducţii să fie mai convingătoare, să aruncăm o privire asupra muzicii unui alt popor aflat la acelaşi nivel de cultură ca şi vedda, însă care trăia departe de Ceylon, fiind astfel exclusă posibilitatea unor influenţe reciproce.

Aşa sînt, de exemplu, locuitorii extremităţii sudice a Americii de Sud (Ţara de Foc), descrişi în amănunt, încă în al patrulea deceniu al secolului XIX, de către Darwin.

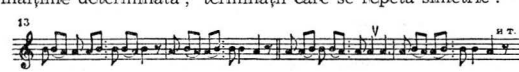
Ca şi vedda, locuitorii Ţării de Foc sînt în special culegători şi vînători, situîndu-se pe o „treaptă mijlocie de sălbăticie" [1].

La acelaşi nivel se află şi ideologia lor (răspîndirea ritualurilor magice, a pantomimelor, absenţa unei credinţe într-o fiinţă supremă etc.).

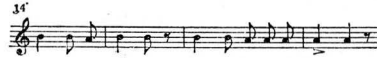
Melodiile locuitorilor Ţării de Foc au aproximativ acelaşi caracter ca şi la vedda :



Acelaşi ambitus limitat, încadrarea sunetului de sprijin între altele ajutătoare ; repetarea invariabilă a unor celule melodice extrem de reduse, de o înălţime determinată ; terminaţii care se repetă simetric :

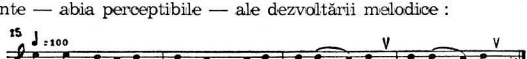


Cristalizarea motivelor aminteşte în mare măsură de formulele melodice întîlnite la vedda :



[1] Uneltele lor sînt confecţionate în cea mai mare parte din lemn şi os.

Şi aici sînt evidente repetările într-o formă variată, precum şi unele elemente — abia perceptibile — ale dezvoltării melodice :

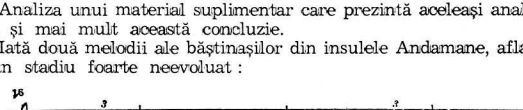


Ca şi la vedda, predomină melodiile cu texte nefixate : cîntecul despre „peştele-fierăstrău" se deosebeşte prea puţin de cîntecul despre „călăreţul cenuşiu", iar acesta din urmă, de cîntecul care însoţeşte practicile vracilor.

O asemenea analogie a gîndirii melodice la reprezentanţii a două culturi muzicale, aflaţi în acelaşi stadiu al comunei primitive dar situaţi în puncte diferite ale globului, exclude în mod indiscutabil posibilitatea unei influenţe reciproce. Această analogie conferă o deplină probabilitate ipotezei că, în condiţiile traiului de culegător şi vînător, nivelul culturii spirituale, deci şi al celei muzicale, prezintă anumite caractere comune în evoluţia sa. Aceste caractere apar în mod inevitabil, independent de orice influenţe sau înrudiri rasiale, ori de cîte ori sînt prezente anumite condiţii istorice concrete.

Analiza unui material suplimentar care prezintă aceleaşi analogii va întări şi mai mult această concluzie.

Iată două melodii ale băştinaşilor din insulele Andamane, aflaţi şi ei într-un stadiu foarte neevoluat :



Aceste melodii sînt alcătuite din cîte două-trei sunete vecine, repetate mereu, continuu.

Să judecăm cauzele unui asemenea caracter în exemplele arătate. Acest caracter este legat de modul cum recepţionează popoarele respective fenomenele lumii înconjurătoare şi, în ultimă instanţă, este condiţionat de particularităţile sociale ale stadiului lor de dezvoltare.

Atitudinea pasivă, în multe privinţe încă animalică, faţă de mediul înconjurător ; uneltele de muncă extrem de primitive ; un grad foarte redus de percepere a realităţii şi în consecinţă — un nivel scăzut de înţelegere a legăturilor de cauzalitate dintre fenomenele naturii ; un caracter concret pur empiric al gîndirii, o posibilitate redusă de generalizare — toate acestea se reflectă şi în activitatea muzicală rudimentară a omului devenit social.

Cum povesteşte sălbaticul ? El înfăţişează concret tot ce poate fi reprodus.

De exemplu, un indian din Brazilia îşi descrie călătoria în modul următor, recurgînd la imagini. «Întîi trebuie să stai în luntre şi să vîsleşti... o vîslă la dreapta, o vîslă la stînga. Iată-ne lîngă cascadă — „bu-bu-bu". Mîna se ridică în sus pentru a arăta de la ce înălţime cade apa. Femeile se tem şi plîng — „ai-ai-ai". Ieşim pe mal ; aici este necesară o lovitură cu piciorul în pămînt ; apoi, cu opinteli şi icneli, ducem pe umeri luntrea

și coșurile cu provizii. Apoi ne așezăm în luntre și vîslim din nou. Călătorim departe-departe... Vocea povestitorului se stinge, buzele se țuguie, capul se dă îndărăt cu o mișcare spasmodică. Descriind un semicerc cu mîna întinsă, el arată un punct în apus, unde se află soarele»[1].

Cum numără sălbaticul? La fel de concret.

«Cînd am întrebat pe un vedda bătrîn cîți eram cu toții, — comunică etnograful Sarrasin, — el a început să arate pe rînd cu degetul pe primul, pe al doilea, pe al treilea și în același timp exclama, folosind cuvinte singaleze: „Unu, unu, unu!"»[2].

Chiar și indienii brazilieni bakairi, aflați la un nivel de dezvoltare mai ridicat[3], numărau obiectele (chiar cînd era vorba doar de vreo 4—5 grăunțe), dispunîndu-le în grămăjoare (cîte un grăunte sau două în fiecare grămăjoară), iar apoi însumau grămăjoarele, îndoind în același timp degetele și repetînd de fiecare dată cu voce tare „aceasta, și cu aceasta, și cu aceasta", și atingînd neapărat fiecare obiect.

Același fenomen se remarcă și în practica muzicală. Sălbaticul repetă unul și același sunet, temîndu-se parcă să-l părăsească, „să nu facă un pas greșit". Abia a părăsit sunetul de sprijin trecînd la următorul, că se grăbește să revină la cel inițial.

Cele expuse ne conduc la următoarele concluzii:

Condițiile social-economice asemănătoare în primele etape ale societății omenești oferă baze suficiente pentru a determina apariția unor rudimente de muzică asemănătoare. Astfel, este infirmată categoric teoria extrem de nocivă, vicioasă din punct de vedere metodologic, a lui Groebner-Frobenius, despre existența unui focar unic de cultură universală, constituind chipurile la început apanajul unei rase „privilegiate" și din care această „străveche cultură" s-ar fi propagat pe zone cultural-istorice".

Începuturile muzicii se împleteau inițial cu procesul de muncă, iar mai tîrziu însoțeau dansurile și jocurile, sub formă de lovituri și strigăte ritmice.

Execuția vocală deține exclusivitatea sau este vădit predominantă. Ea este legată de dansurile pantomimice, de mimică, de gest. Latura muzicală propriu-zisă a unei asemenea activități constă în repetarea de mai multe ori a unei melodii extrem de simple, alcătuită din puține sunete muzicale, trecute prin multiple variații de timbru.

Cu tot caracterul limitat al unor asemenea cîntece, în această perioadă apar totuși cîteva prime elemente muzicale, se formează cele dintîi îmbinări ritmico-intonaționale ale sunetelor muzicale învecinate, adică iau ființă elementele modului. În legătură cu aceasta au loc: desprinderea, determinarea sunetelor și a intervalelor muzicale în cadrul manifestărilor sonore bazate pe ritm și timbru și înlocuirea acestora din urmă cu mijloace de expresie melodice; cristalizarea terminațiilor melodiilor; varierea melodică a unor motive din două sau trei sunete, în repetare și dezvoltare; formarea celor mai simple legi ale construcției periodice (anticiparea semicadenței și a cadenței finale); păstrarea varietății de timbru în cursul intonării celor mai simple melodii.

---

[1] Stein K. *În mijlocul popoarelor sălbatice ale Braziliei* (trad. din l. rusă), M.—L., 1930, pag. 51.

[2] Sarrasin, P. u. F. *Ergebnisse naturwissenschaftlicher Forschung auf Ceylon*, vol. III, pag. 527.

[3] Ei duceau o viață sedentară și se ocupau cu agricultura.

Aceste caractere ale muzicii primitive atestă dezvoltarea unui auz apt să perceapă timbrul şi ritmul. Varierea timbrului este deosebit de bogată în dansurile şi pantomimele colective.

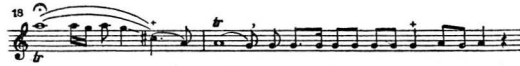
*

Acestea sînt particularităţile începuturilor muzicii, care au apărut independent în diferite puncte ale globului.

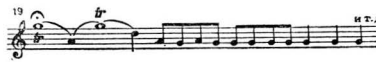
Este posibilă şi clarificarea prin exemple a procesului propriu-zis al formării elementelor modului, care a avut loc, pe cît se pare, într-un stadiu de evoluţie anterior celui examinat mai sus.

Vom vorbi în primul rînd despre un trib extrem de înapoiat — kubu — care trăia la începutul secolului XX în pădurile seculare (Rimba) din insula Sumatra [1].

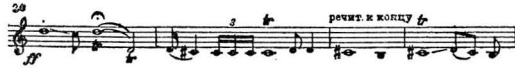
Să analizăm transcripţia uneia din numeroasele fonograme extrem de asemănătoare între ele :



sau :



La prima vedere, te uluieşte caracterul complicat, încîlcit, forţat al acestor melodii : un ambitus enorm (nona, decima, chiar duodecima), salturi vocale pe cele mai surprinzătoare intervale — mărite şi micşorate —, adesea pe intervale de o treime sau un sfert de ton ; triluri, apogiaturi, *glissando*-uri, treceri rapide de la exclamaţii emoţionale la sunete imitative :



Un studiu mai atent al acestor melodii ne duce la concluzia că asemenea complexitate aparentă nu e decît manifestarea unei dezordini haotice, specifice unui nivel de dezvoltare şi mai primitiv decît cel semnalat la vedda şi la locuitorii Ţării de Foc ; în acest stadiu, este caracteristică o activitate sonoră în care rolul decisiv îl jucau sunetele imitative (trilurile erau, poate, imitarea cîntului păsărilor), iar caracterul forţat al intonării dovedeşte incapacitatea sălbaticului de a-şi stăpîni resursele vocale şi de a obţine relaţii fireşti între sunetele emise.

Este semnificativ faptul că, după un început atît de „tumultuos", partea finală a cîntecelor se apropie de repetarea invariabilă a unuia sau a două sunete alăturate, ca şi în melodiile neamului vedda şi ale locuitorilor Ţării de Foc.

[1] Populaţia tribului kubu era caracterizată printr-un mod de viaţă nomad sau semisedentar ; oamenii se îndeletniceau cu culesul şi cu pescuitul ; principalele lor arme de vînătoare erau lancea de lemn şi ţeava de suflat.

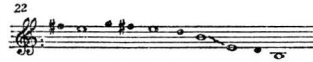
Un caracter analog prezintă și melodiile din fonogramele făcute în 1926—1931 printre locuitorii australieni aranda (arunta), care se aflau încă recent în stadiul paleoliticului [1].

Și aici predomină *glissando*-urile, trilurile :

21

Și aici se remarcă tendința determinării calitative a sunetelor :

22



Astfel poate fi urmărit procesul de formare a elementelor modului, de diferențiere calitativă a sunetelor muzicale față de sunetele animalice primitive.

*

În cursul evoluției elementelor muzicii, începînd de la stadiul de culegător și de vînător pînă la organizația gentilică (treapta mijlocie a barbariei, după Engels), au loc schimbări considerabile în ce privește rolul social al muzicii.

Trecerea la un stadiu mai evoluat al comunei primitive a dus la dezvoltarea muzicii și la diferențierea ei în mai multe genuri.

Cîntecele și dansurile războinice capătă o mare importanță pe măsură ce micile hoarde de culegători nomazi se unesc între ele, iar insuficiența mijloacelor naturale de trai silește unele triburi să se ia la luptă cu altele, întărite și unificate la rîndul lor, prin unirea unor familii vecine. Este firesc deci că reproducerea plastică a ambianței războinice joacă un rol decisiv în această perioadă : predomină strigătele de bătălie și exclamațiile de biruință. Textul cîntecelor războinice însoțite de dansuri avea un rol de antrenament, de pregătire a acțiunilor pe care un bun luptător trebuia să le îndeplinească pentru a repurta victoria asupra dușmanului :

Țintește-l în frunte, Iar cînd o ia la fugă,
Țintește-l în piept, Țintește-l în spate !
Țintește-l în ficat, Oho, oho, oho !
Țintește-l în inimă...

Importanța unor asemenea cîntece și dansuri războinice sporește într-una.

Tot mai des se separă muzica de procesul de producție care stă la baza ei : înscenări însoțite de un ritual special cu caracter simbolic convențional înlocuiesc pantomima legată nemijlocit de producție. Funcțiunile acesteia încep să fie transmise măștilor, cu reprezentarea animalelor divinizate în acea vreme (totemuri). Mișcările de dans ale acestor „mascarade" pierd vioiciunea spontană, naturală a vechilor pantomime, căpătînd un caracter schematic, convențional.

Dacă în primele stadii predomină caracterul colectiv al execuției muzicii, care era totodată în întregime vocală (dacă nu punem la socoteală

[1] Aceste triburi australiene se caracterizau printr-o existență nomadă, trăind din cules și din vînătoarea măruntă ; ca materiale pentru confecționarea uneltelor foloseau piatra, osul, lemnul (*Popoarele Australiei și ale Oceaniei*, pag. 198 și următoarele).

instrumentele producătoare de zgomot), în schimb, mai tîrziu, apar soliștii (inițial, cîntăreți care începeau cîntecul). Un alt mod de diferențiere a unui colectiv unic este separarea lui în două semicoruri, ceea ce va fi caracteristic pentru antichitate, iar mai tîrziu pentru cîntul antifonic.

Trecerea de la competițiile între colective la întrecerile între soliști a dus la apariția dialogurilor-dueluri, o formă practicată cu predilecție în perioada de început a culturii muzicale.

Paralel cu detașarea soliștilor din colectivul care execută dansurile și cîntecele are loc și separarea dansului de funcțiunea pur muzicală. În ultimă instanță, cîntărețul interpret nu mai lua parte el însuși la dansul colectiv, ci, postat în centru, executa numai muzica (nivelul cultural a irochezilor).

Pe măsura specializării interpreților soliști (și a autorilor de melodii), apar muzicanții profesioniști.

Începe să joace un rol tot mai mare dorința de a ului pe spectatori prin măiestria unei execuții iscusite. Dispariția tendinței de imitație naturalistă este legată de trecerea la cultul forțelor naturii legate de agricultură (ploaia, tunetul etc.), lipsite de formă concretă. Din această cauză, lipsesc reprezentările lor în pantomime și dansuri.

Noul nivel al relațiilor sociale generează și o tematică nouă : alături de cîntecele războinice se ivesc și cîntece de muncă (a căror apariție este determinată de participarea sistematică a unor colective mari la un proces unic de muncă fizică) [1]. Mai tîrziu, apar și cîntecele de dragoste.

Contopirea triburilor în grupări mari generează și serbări cu caracter colectiv, legate cînd de bîlciuri, cînd de solemnitatea încheierii păcii etc. Și în aceste împrejurări, muzicii îi este rezervat un loc important.

În primele stadii ale orînduirii gentilice, cîntecele erau compuse de către cei mai înzestrați dintre membrii ginții, fiind însă reproduse de orice membru al colectivului. Mai mult decît atît, în primele stadii de evoluție, fiecăruia îi incumba obligația să creeze el însuși melodiile pe care apoi le executa. Adesea, căpeteniile ginții socoteau necesar să-și aibă propriile lor cîntece, ca un fel de simbol al puterii lor, iar la acordarea și verificarea flautelor lui Pan „dădea tonul" flautul ce aparținea căpeteniei.

În legătură cu diferențierea crescîndă — în primele timpuri, după sex și vîrstă —, se remarcă o delimitare a practicii cîntecelor și a dansurilor. Organizarea acesteia este preluată de vrăjitori, de căpetenii, adică de reprezentanții vîrfurilor privilegiate ; sporesc interdicțiile în funcție de sex și vîrstă, în ceea ce privește executarea unor anumite melodii, cîntatul la anumite instrumente ; uneori este pedepsită chiar și tentativa de a arunca o privire asupra instrumentelor interzise.

Astfel se prezintă începutul drumului care a dus ulterior la fixarea muzicii rituale în uzul exclusiv al slujitorilor cultului religios.

La indieni erau prețuite în mod deosebit cîntecele de slavă. Textul acestor cîntece era legat de obicei de figura unui erou legendar. În fiecare nou caz, numele eroului era înlocuit cu numele contemporanului care se proslăvea. Marea răspîndire a acestor dansuri și cîntece de slavă este semni-

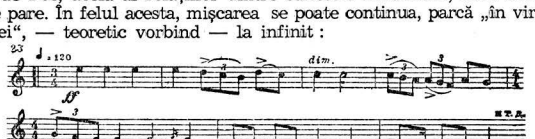
[1] Ca o consecință, în acest caz, ritmul procesului de muncă este imprimat în muzică, pe cînd la nivelul vieții de culegător dansul și cîntecele legate de producție nu se desfășurau obligator în ritmul muncii (cel mai bun exemplu este procesul obținerii mierii !). Aceasta infirmă cunoscuta teorie a lui Bücher asupra derivării muzicii din ritmul muncii.

ficativă. Aici trebuie căutate izvoarele eposului eroic de mai tîrziu. Din asemenea cîntece de slavă s-au născut mai tîrziu epopeile homerice *Iliada* şi *Odiseea.*

Dansul continuă să joace, ca şi pînă atunci, un rol deosebit de important. Lewis Morgan comunică despre irochezi : „Dansul era preţuit ca una din cele mai adecvate forme de exprimare pentru a întruchipa relaţiile între reprezentanţii celor două sexe şi, mai ales, ca mijloc puternic pentru trezirea sentimentului patriotic şi pentru menţinerea unui spirit popular. Entuziasmul poporului se manifesta prin dansuri... " [1].

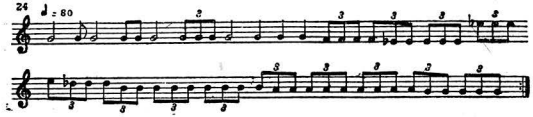
*

Evoluţia scărilor muzicale (pornind de la nivelul populaţiei vedda) a urmat căi diferite. Cea mai firească dintre ele a fost lărgirea ambitusului melodiei pe calea creşterii progresive a rolului expresiv al sunetelor şi intervalelor muzicale păstrînd însă principiul modal existent la locuitorii Ţării de Foc, acela al relaţiilor dintre sunetele învecinate, care formează celule pare. În felul acesta, mişcarea se poate continua, parcă „în virtutea inerţiei", — teoretic vorbind — la infinit :

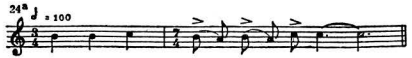


Se produce o „lunecare", foarte caracteristică, de pe o treaptă pe alta [2] ; treapta care depăşea limitele registrului vocii respective era intonată automat cu o octavă mai sus şi cîntul continua cu aceeaşi succesiune.

Saltul ascendent de o octavă se efectua, pe cît se pare, fără a se avea conştiinţa rolului său modal. Iată ca exemplu concludent o melodie australiană :



Mai mult sau mai puţin concomitent cu intonaţia din treaptă în treaptă începea să fie urmată şi o altă cale — aceea a intonării intervalelor neînvecinate [3], prin trecerea directă de la un sunet inferior la altul superior, sărindu-se sunetul intermediar :



[1] Morgan Lewis. *«Dansul ca factor social»*. (Revista *Sovietskaia etnografia*, Acad. de Şt. U.R.S.S., 1938, nr. 1, pag. 177–179).

[2] Trebuie subliniat că, potrivit tendinţei generale a muzicii primitive, mişcarea melodiei era de obicei descendentă.

[3] Din punctul de vedere al scării muzicale europene contemporane.

Astfel s-a obținut intervalul de terță, a cărui funcție modală nu era încă percepută. Melodiile citate, cu structură de secundă-terță, constituie o mărturie a cuceririi treptate a cvartei — mai întîi ca interval derivat (însumarea secundei și a terței), iar apoi și ca intonație muzicală de sine stătătoare.

„Cucerirea" cvartei este un eveniment de o extremă importanță, poate cel mai însemnat în istoria celor mai vechi culturi muzicale. Lucrul acesta este recunoscut de majoritatea cercetătorilor sovietici : J. Sokalski, V. Beliaev, E. Ghippius, Iu. Tiulin și alții, chiar dacă în alte probleme părerile lor diferă considerabil.

Acest salt calitativ în însușirea resurselor intonaționale este legat de cvartă, atît datorită ușurinței cu care se intonează acest interval (intervalul de cvartă joacă un rol deosebit în intonațiile vorbirii noastre) [1], cît și faptului că este primul dintre intervale — obținut în procesul lărgirii ambitusului sunetelor muzicale — care se bazează în ultimă instanță pe seria armonicelor naturale, ceea ce îi dă stabilitate intonațională. Fundamentarea acustică a utilizării intervalelor prin existența unor relații bazate pe seria armonicelor naturale deschide perspectiva de a se dezvălui mai complet, mai multilateral — prin mijloacele muzicii — un conținut de imagini tot mai bogat, care își găsește întruchiparea în muzică.

Fixarea cvartei marchează apariția unor raporturi în intonațiile care vor duce ulterior la stabilirea funcțiilor de tonică, — subdominantă și tonică — dominantă ale modului.

De aici, este instructiv să urmărim procesul practic de însușire al intonării cvartei.

Procesul fixării cvartei începe în condițiile existenței de culegător și vînător și ajunge la maturitate la reprezentanți ai celor mai diferite rase (încă o probă care infirmă ipoteza rolului hotărîtor al factorului rasial !). El poate fi urmărit și la papuași, și la indieni, cuprinde un teritoriu imens ce se întinde din Oceania pînă în Columbia britanică, de la locuitorii Nordului (eschimoși) pînă la ai Americii ecuatoriale și se încheie la triburile aflate la un nivel destul de evoluat al vieții sedentare, ca agricultori. (Reprezentanți tipici ai acestui stadiu erau, încă la începutul secolului XX, indienii brazilieni).

Pentru a ne face o imagine mai limpede în ce condiții are loc fixarea intervalului de cvartă, să ne oprim asupra rolului dansului, al muzicii, al podoabelor în viața indienilor brazilieni.

Iată un tablou caracteristic al sărbătorii recoltei la triburile braziliene makuși, vapișana și taulipang.

Sărbătoarea, care durează cîteva zile, începe seara, cînd se potolește arșița zilei. Pentru a participa la această sărbătoare, se strînge întreaga populație din împrejurimile unui loc anumit. În sunetele pătrunzătoare ale fluierelor însoțite de bătăi de tobe, cei sosiți intră în sat.

Într-o ordine strict determinată, se succed diferite dansuri : ele se execută după un ceremonial complicat, fixat de tradiție.

Dansul cel mai popular este „parișera" ; pentru executarea lui este prescris un costum special : pe cap se pune o podoabă din frunze de palmier, care acoperă jumătatea din față și se continuă înfășurînd de jur împrejur tot corpul, pînă la călcîie. În mîna stîngă, dansatorul ține un fluier,

[1] Tiulin Iu. N. *Studiul armoniei*, vol. I, L., 1937, pag. 66.

din care scoate sunete în surdină, în timp ce în dreapta are un baston lung cu o zornăitoare, pe care o agită în ritmul dansului.

Mișcările dansului sînt executate atît de exact și uniform, ca și cînd ar fi executate de un colectiv bine instruit. Și iată că, la un semn al conducătorului, participanții, întorși cu fața către interiorul cercului, intonează un cîntec. Îl începe unul dintre cîntăreți, apoi îl reia corul. Se cîntă la început cu voce scăzută, apoi treptat, pe măsură ce se repetă refrenul, toți sporesc intensitatea pînă la *ff*, pentru a reveni apoi la *pp* inițial.

După cînt, se încinge un nou dans. Bărbații, mînjiți cu vopsea albă, continuă să emită unul și același sunet cu ajutorul fluierelor, iar în față ies toboșarii. În felul acesta se creează o întrepătrundere originală a dansurilor.

Din acest spectacol complicat și pompos, cu cîntece și dansuri, fac parte și o mascaradă, și un dans în cerc, și un dans-marș, și originalele dansuri care se întrepătrund. Există un solist și un cor ; participă și instrumente, atît cu sunet propriu, cît și de suflat. Aceste manifestări includ și o preocupare pentru decorație, care constă în colorarea și tatuarea trupului, prin împodobirea cu brățări, coliere din dinți de animal și din semințe de fructe. Este impresionant și numărul de participanți — pînă la două sute de persoane.

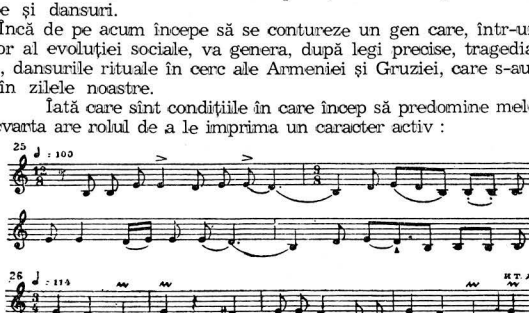
Ce contrast cu vînătorii de pădure vedda, puțini, goi, lipsiți de orice podoabe ! Un asemenea contrast izbitor în ce privește nivelul cultural este explicabil dacă ținem seama de deosebirile în structura socială. În primul caz, avem a face cu culegători și vînători, în al doilea, cu cultivatori de plantații de bananieri, ananași etc. În locul primitivelor locuințe naturale — crăpături în stînci — au apărut case construite, respectîndu-se anumite reguli arhitectonice determinate.

În asemenea condiții, se îmbogățește considerabil și conținutul artei. Caracterul mai complex al vieții de toate zilele generează noi forme de cîntece și dansuri : serbări grandioase, pline de pitoresc, cu dansuri și cîntece, în care genurile distincte, existente pînă atunci, se contopesc într-o nouă unitate sintetică.

În reprezentație se împletește un dans-dramă primitiv, nediferențiat ; acesta se îmbogățește cu elemente lirice și epice, transformîndu-se cînd într-un dans-basm, cînd într-un dans-poem, cînd într-o povestire epică cu cîntece și dansuri.

Încă de pe acum începe să se contureze un gen care, într-un stadiu ulterior al evoluției sociale, va genera, după legi precise, tragedia greacă antică, dansurile rituale în cerc ale Armeniei și Gruziei, care s-au păstrat pînă în zilele noastre.

Iată care sînt condițiile în care încep să predomine melodiile în care cvarta are rolul de a le imprima un caracter activ :

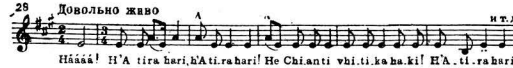


Alături de celula melodică de secundă-terță, predomină cvarta ascendentă, constituind atît un „cadru" modal (limitele extreme ale melodiei), cît și intervalul caracteristic.

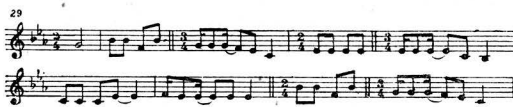
O altă particularitate a acestor melodii este că în cadrul intervalului de cvartă intervine un alt sunet, intermediar, formînd o celulă de secundă-terță.

Evoluția ulterioară a intonației ce are la bază cvarta urmează calea înlănțuirii celulelor melodice de cvartă fie cu secunde, fie cu terțe, fie tot cu intonații de cvartă, prin sunetele comune sau prin sunetele extreme de sprijin, care coincid (sunetul superior al cvartei inferioare cu sunetul inferior al celei superioare sau invers) :

Astfel ne apropiem de tipul copulativ al îmbinării tetracordurilor, cunoscut în antichitatea elină :

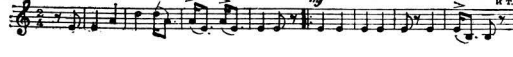


Îmbinarea printr-un sunet comun [1] a două tetracorduri de cîte trei sunete (un ton și jumătate — un ton) duce la formarea modului de tip pentatonic :



În cazul cînd în cadrul de cvartă se intercalează două sunete, ia naștere sistemul înlănțuirii tetracordurilor, cunoscut nouă din cultura muzicală a antichității greco-romane (mai larg — a întregii regiuni a Mediteranei).

Iată un exemplu de formare pe această cale a tetracordurilor :



În melodiile de mai sus predominau intervalele de cvartă ; intonarea intervalului de cvintă era rar întîlnită. Care sînt cauzele acestei apariții întîrziate, într-o serie de cazuri, a intonației de cvintă ?

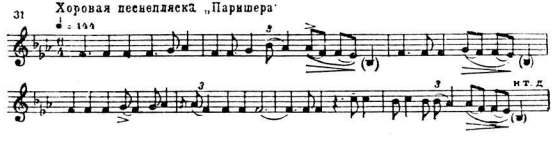
Utilizarea cvintei ca interval melodic în muzica vocală, legată indisolubil de dans, era limitată. Cadrul de sprijin al cvintei, datorită înrudirii

[1] Mai tîrziu ,apar sisteme sonore formate prin combinarea cvartei cu un sunet intermediar, separator (lucru care este și el caracteristic pentru antichitatea elină).

sunetelor care îl alcătuiesc, era lipsit de acea forță de atracție a sunetului inferior, fundamental, către cel superior, așa cum există în cvartă.

Afară de aceasta, saltul de cvintă, mai mare decît cel de cvartă, supunea pe cîntăreț la un efort mai mare.

De aceea, chiar și la nivelul cultural relativ ridicat al indienilor brazilieni, predomină numai formarea indirectă a cvintei : drept rezultat al utilizării melismatice a sunetului superior al cvartei, ducînd la depășirea ambitusului de cvartă, cu atingerea, mai mult întîmplătoare, a cvintei inferioare :

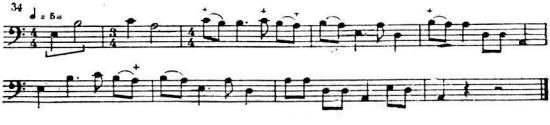


Această „atingere" este determinată, probabil, de aceeași percepere intuitivă a înrudirii acustice.

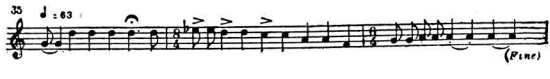
Formarea cvintei este adesea urmarea unei pendulări cu o terță în sus și cu o terță în jos, pornind de la un sunet central de sprijin — *meza* [1] :

Intervalul de cvintă a căpătat un sens intonațional caracteristic, nu în melodiile de dans, nici în exclamațiile emoționale, volitive, ci mai ales în melodiile ce se desfășoară lent, și anume, fie în cîntece lirice :

fie în bocete de înmormîntare :

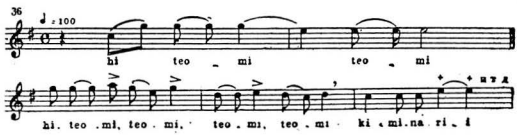


sau în desfășurări melodice cu caracter de recitativ :

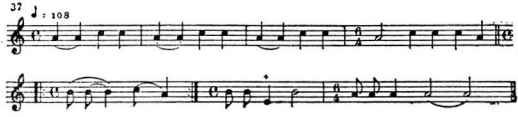


[1] *Meza* este punctul central de sprijin al modului, situat în centrul ambitusului modal.

Adesea, intervalul intonațional de cvintă apare la începutul melodiei — ca un fel de introducere :



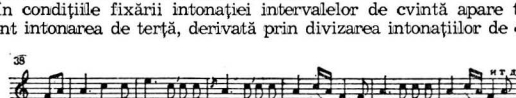
Se întîmplă ca intonația de cvintă să apară și la sfîrșitul melodiei, oprind parcă mișcarea desfășurată inițial :



Un progres considerabil în utilizarea intonației de cvintă a fost realizat în urma conferirii unui rol mai însemnat instrumentelor muzicale. Lucrul este lesne de înțeles dacă ne gîndim la importanța seriei armonicelor naturale în cazul sunetelor emise de instrumente — scara muzicală naturală la instrumentele de suflat, acordajul în cvinte la instrumentele cu coarde etc.

Cu timpul, intonația de cvintă în melodia vocală urmează tot mai mult instrumentele de acompaniament sau folosește intonații marcate în prealabil în introducerea instrumentală.

În condițiile fixării intonației intervalelor de cvintă apare tot mai frecvent intonarea de terță, derivată prin divizarea intonațiilor de cvintă :



Totodată, intonarea terței are un caracter extrem de instabil, care se păstrează multă vreme și în evoluția ulterioară a muzicii (fenomen legat, probabil, de bogăția nuanțelor emoționale pe care le dezvăluie intonarea terței).

Mult mai tîrziu, abia la hotarul dintre primul și al doilea mileniu al erei noastre, în condițiile evului mediu vest-european, alternarea intervalelor de cvartă și a celor de cvintă, uneori juxtapuse mecanic, va ceda locul unei legături modale organice, unei unități a raporturilor de cvartă și de cvintă-terță. De regulă, aceasta va fi posibil abia cînd se va folosi ambitusul de octavă.

Folosirea conștientă a octavei (aproape cu totul absentă în tot cursul evoluției muzicii comunei primitive) atrage după sine modificări substanțiale în ce privește caracterul legăturilor modale, incluzînd principiul în-

rudirii sunetelor prin identificarea lor la interval de octavă. Acest moment, care la prima vedere pare de ordin pur acustic, capătă o mare importanță funcțională modală.

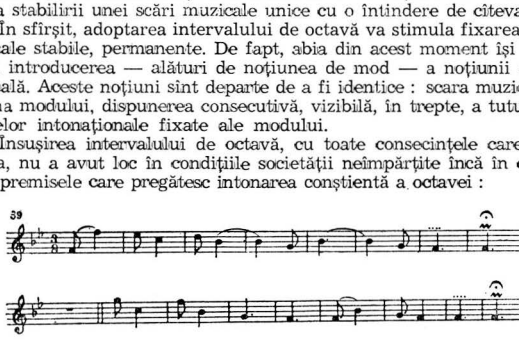
Aceasta permite aplicarea principiului reversibilității, ceea ce face întreaga structură modală mai suplă, mai coherentă.

Numai pe baza însușirii intervalului de octavă pot apărea funcțiile specifice de subdominantă și dominantă melodică. Intervalele intonaționale de cvartă și cvintă duc numai după însușirea intervalului de octavă la fixarea efectivă a funcțiunilor în unitatea lor contradictorie. Numai atunci va fi posibilă trecerea tonicii — *meza* — din centru către extreme (va apărea noțiunea de tonică superioară și inferioară) ; va avea loc o schimbare a direcției scărilor muzicale (sensul descendent va fi înlocuit prin cel ascendent, mai ales în legătură cu orientarea tot mai insistentă a scării muzicale spre tonica superioară).

Va fi de maximă importanță și faptul că tonica superioară, ce dublează la octavă tonica inferioară, devine în același timp și tonica inferioară a scării muzicale următoare, cu întindere de o octavă, ceea ce oferă posibilitatea stabilirii unei scări muzicale unice cu o întindere de cîteva octave.

În sfîrșit, adoptarea intervalului de octavă va stimula fixarea scărilor muzicale stabile, permanente. De fapt, abia din acest moment își va avea rostul introducerea — alături de noțiunea de mod — a noțiunii de scară muzicală. Aceste noțiuni sînt departe de a fi identice : scara muzicală este schema modului, dispunerea consecutivă, vizibilă, în trepte, a tuturor momentelor intonaționale fixate ale modului.

Însușirea intervalului de octavă, cu toate consecințele care decurg din ea, nu a avut loc în condițiile societății neîmpărțite încă în clase, cu toate premisele care pregătesc intonarea conștientă a octavei :



*

Un progres în dezvoltarea și îmbogățirea muzicii în condițiile unei orînduiri gentilice evoluate s-a remarcat în cultura artistică a irochezilor. Aceasta din urmă reprezintă unul din cele mai înalte stadii ale culturii unei societăți încă neîmpărțite în clase și se apropie considerabil de cristalizarea artei marilor civilizații ale antichității, în frunte cu Elada. Nu întîmplător a spus Marx : „Prin neamul grec se străvede limpede sălbaticul (de exemplu, irochezul)“ [1].

Irochezii locuiau în partea estică a zonei centrale a Americii de Nord, în statul New York. Acum, ei sînt europenizați aproape în întregime, însă în perioada studierii lor de către Morgan [2] ei se situau pe treapta mijlocie a barbariei, reprezentînd tipul clasic al matriarhatului.

[1] Engels F. *Originea familiei, a proprietății private și a statului.* Operele lui Marx K. și Engels F., IMEL, M., 1937, vol. XVI, pag. 80.

[2] Începînd din cel de-al cincilea deceniu al secolului XIX.

Confederația irochezilor (o alianță militară pentru apărarea reciprocă a ginților), constituită într-o perioadă depărtată, s-a format pe baza unor principii de egalitate deplină. Această confederație era, după cuvintele lui Engels, cea mai progresistă organizație socială în condițiile comunei primitive. Nu este întîmplător faptul că ea a reușit să supună un teritoriu imens și să-și mențină reputația de invincibilă pînă în secolul XIX.

Principalele ocupații ale irochezilor erau vînatul, pescuitul și agricultura, unealta folosită pentru lucratul pămîntului fiind hîrlețul [1]. Olăritul, torsul și țesutul atinseseră un înalt grad de dezvoltare. Încă înainte de sosirea europenilor, irochezii cunoșteau extracția cuprului și a argintului, cu toate că ei nu ajunseseră pînă la topirea metalelor.

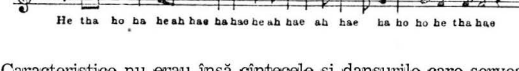
Irochezii animau natura înconjurătoare și credeau în duhuri, pe care și le reprezentau sub înfățișare umană (începuturile antropomorfismului) [2]. Ființa spirituală supremă era întruchipată în concepția lor în persoana a doi frați — un duh bun și unul rău, care duceau între ei o luptă necurmată. Aici se străvăd elemente ale dualismului, caracteristice ulterior pentru religiile Orientului antic [3].

Irochezii aveau o mitologie dezvoltată (sînt cunoscute legendele despre eroul național Hiawatha, culese și prelucrate în secolul XIX de poetul american Longfellow); ei foloseau scrierea pictografică [4] (cu ajutorul acestei metode se notau și cîntecele).

O mare dezvoltare au căpătat la popoarele confederației iroqueze dansurile și muzica, ce însoțeau toate evenimentele vieții.

Dintre numeroasele sărbători ale irochezilor, cea mai importantă se celebra în onoarea recoltei. Cîntece variate (de invocare, de înmormîntare, de dragoste) erau executate de coruri și soliști. Exista și o muzică instrumentală, care acompania dansurile sau era executată independent.

Alături de cîntecele, dansurile și pantomimele colective, la irochezi existau și cîntece cu caracter personal, care se cîntau — după cum se spune în poemul *Cîntecul despre Hiawatha* — „duios, dulce, uneori cu o tristețe meditativă" :



Caracteristice nu erau însă cîntecele și dansurile care serveau drept divertisment, ci acelea războinice, precum și serbările artistice la care participau mai multe triburi.

Iată un tablou caracteristic al unei declarații de război la irochezi.

---

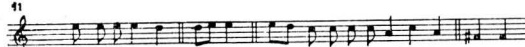
[1] Agricultura se află la irochezi pe o treaptă destul de înaintată de dezvoltare încă înaintea descoperirii Americii de către europeni.

[2] Reprezentarea zeului sau a zeilor sub înfățișare umană, reprezentare ce apare în multe religii.

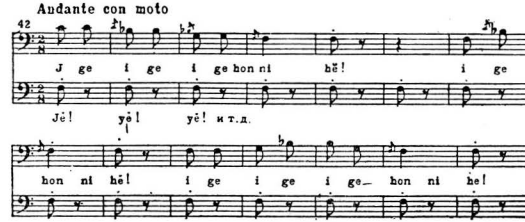
[3] Ființelor supreme, în închipuirea irochezilor, le erau atribuite puteri față de plante, ogoare, de condițiile de irigație, lucru caracteristic pentru popoarele agricole.

[4] Pictografia este cea mai veche formă a scrierii și constă în reprezentarea obiectelor, a evenimentelor și a faptelor prin desene convenționale pe piele, scoarță, lemn, piatră, os etc.

După chemările prelungi ale crainicilor, care strîngeau poporul la adunarea de război :



şi strigătele de răspuns ale mulţimii, din iniţiativa cîtorva războinici de frunte se trecea la recrutarea de voluntari. Aceasta se desfăşura sub forma unui dans războinic tradiţional : din mulţimea dispusă în cerc se desprindea pe rînd cîte un ostaş. Cu *tomahawkul* în mînă, irochezul executa un dans în cerc, cu pasul lent, furişat, atacînd parcă pe un duşman nevăzut şi repetînd cu însufleţire cuvintele ameninţătoare : „Merg ! Merg !", în sunetele neîntrerupte ale instrumentelor de percusiune şi în exclamaţiile întreţăiate ale mulţimii :



Toţi cei care luau parte la dansul războinic îşi exprimau prin această manifestare artistică hotărîrea de a participa la campanie.

Astfel, prin intermediul unei manifestări artistice simbolice, era luată o măsură de mare importanţă militară şi politică. În acest caz, arta ducea nemijlocit la îndeplinirea unei sarcini reale de răspundere.

După terminarea războiului, se pregăteşte întîmpinarea triumfală a învingătorilor, şi din nou muzica şi dansul conferă manifestaţiilor de slăvire o culoare şi o strălucire deosebită.

O altă formă de activitate extinsă pe scară mare, interesînd mai multe triburi, erau jocurile-întreceri ale irochezilor. Asemenea întreceri se organizau între reprezentanţii unor triburi diferite, care delegau pe cei mai buni jucători ai lor. După cuvintele lui L. Morgan, „jocul se desfăşoară cu însufleţire . . . şi oferă un spectacol pasionant" [1]. Entuziasmul spectatorilor şi al participanţilor este lesne de înţeles : în jocurile-întreceri era vorba de onoarea fiecărui trib considerat ca un colectiv unic. Aici se contura principiul competiţiei între colective, care, în condiţiile democraţiei sclavagiste, a condus la bine cunoscutele jocuri olimpice, pitice, carneice.

Aşadar, începuturile antropomorfismului, reprezentaţiile religioase, cîntările de slavă, dansurile războinice, dialogările dintre solist şi cor — toate acestea sînt premergătoare următorului stadiu al dezvoltării culturii — arta antică — în cadrul căreia aceste cîntări de slavă au stat la baza poe-

[1] Morgan Lewis. *Societatea veche* (trad. în limba rusă, 1935), pag. 56.

melor homerice, iar din reprezentațiile religioase a derivat unul din cele mai măreţe genuri din istoria artei — tragedia antică.

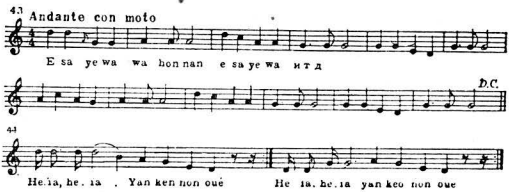
Totuşi, nu trebuie supraevaluată, idealizată, cultura irochezilor. Alături de realizări artistice însemnate s-au păstrat şi rămăşiţe ale artei de început a orînduirii gentilice : pantomime naturaliste („dansul peştelui", dansul bizonului"), chemări războinice cu elemente de onomatopeism, conjurări ale vrăjitorilor.

Acestea şi multe altele dovedesc caracterul limitat al culturii irochezilor. Engels arată : „... Oricît ne impun oamenii din acea epocă... ei nu s-au rupt încă, după cum se exprimă Marx, de cordonul ombilical al societăţii primitive" [1].

Trecerea pe o treaptă superioară nu se putea face liniştit şi fără frămîntări. A fost necesar să dispară comuna primitivă, pe ale cărei ruine s-a ridicat o nouă formaţie socială, mai evoluată — sclavagismul.

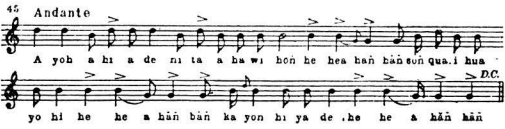
Această contradicţie s-a reflectat în cultura artistică şi deci şi în muzica irochezilor şi a triburilor de indieni americani aflaţi la un nivel de dezvoltare apropiat de al acestora. Melodiile lor se disting printr-o măsură parâ, prin determinarea ritmică, printr-o structură precisă şi printr-o construcţie bazată pe elemente de periodicitate. Claritatea structurii ritmice este semnul ridicării pe o treaptă superioară.

Caracterul modal al melodiilor vădeşte în general o apropiere de melodiile de tip cvartic. Acest lucru este confirmat şi de predominarea celulelor modale de secundă-terţă, şi de raportul dintre principalele trepte de sprijin, şi de prezenţa intervalelor caracteristice de septimă mică („însumarea" a două cvarte) :



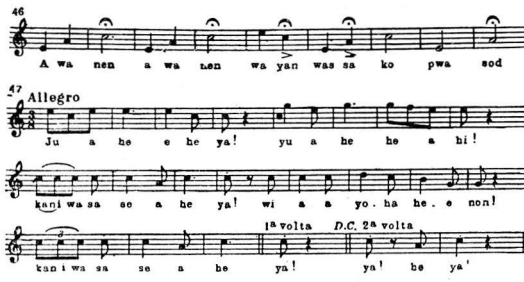
O confirmare suplimentară este şi predominarea caracterului plagal în majoritatea melodiilor.

Însă totodată în melodii se remarcă şi prezenţa intonaţiilor de cvintă-terţă :



[1] Engels F. *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului.* Operele lui Marx K. şi Engels F., vol. XVI, p. 1-a, pag. 78.

Nu există motive ca notările lui Beker (făcute după ureche) să fie bănuite de inexactitate, căci fonogramele descifrate de Tiersot sînt identice :



Să tragem unele concluzii în problema originii muzicii.

La baza muzicii primitive se aflau anumite formule intonaționale ce s-au cristalizat de-a lungul timpului în viața socială. Ele s-au ivit încă înainte de apariția artei muzicale, deși aveau o semnificație socială primară, exprimînd atitudinea proprie față de „mediul sensibil cel mai apropiat" (Marx), propriile emoții, rudimente de idei și impulsuri volitive. Aici se împletea și reproducerea — mai mult sau mai puțn exactă — a manifestărilor sonore din mediul înconjurător, care suscitau interesul omului primitiv (răgetul fiarelor, cîntul păsărilor pe care le vîna sălbaticul etc.).

În primele stadii ale evoluției omenirii, sunetele produse erau nediferențiate, erau de ordinul zgomotelor. Colectivul de oameni primitivi opera prin nuanțele de timbru, prin sublinierea ritmului, prin schimbări bruște ale dinamicii. În primele timpuri, intonarea se remarca printr-un ambitus larg și abunda în *glissando*-uri ce imitau vocea animalelor.

Astfel de sunete și altele similare, luate izolat — exclamații de bucurie, de disperare, imitarea strigătelor păsărilor etc. — încă nu sînt artă, nu sînt muzică, întrucît ele nu sînt încă o manifestare a ideologiei. Ele se transformă în artă, în muzică, din momentul cînd, drept rezultat al disocierii și generalizării primare, aceste sunete devin manifestare a gîndirii primare : dintr-un proces al perceperii lumii înconjurătoare ele se transformă într-o concepție (fie cît de primitivă) despre lume.

Un indiciu al acestei muzici este formarea unui mod muzical primar, înțeles ca o percepere conștientă a relațiilor muzicale, ca manifestare — prin mijlocirea sunetelor — a gîndirii sociale a omului primitiv.

Este probabil că apariția unui limbaj muzical articulat și a unor rudimente de vorbire formată din cuvinte sînt două procese care au mers mînă în mînă. Mai exact, ambele aceste fenomene sînt laturi diferite ale unui proces unic, manifestîndu-se însă neconcomitent și în mod diferit (vorbirea avînd prioritatea).

Pe măsură ce, în procesul de muncă, s-a ajuns la perceperea vie, activă a realității înconjurătoare, în conformitate cu dezvoltarea conștiinței pe cale de formare, omul social învață să stabilească în mod conștient raporturi muzicale definite din punct de vedere calitativ. Sunetul muzical a apărut numai în procesul unei reproduceri conștiente și al unei îndelungate repetări intenționate a unui sunet muzical primar (inițial).

Se observă o restrîngere considerabilă a ambitusului și în același timp o tatonare a înălțimii sunetelor muzicale. Aceasta este etapa a doua ; acum, omul începe să realizeze, în procesul intonării, alături de intensitate și durată, și înălțimea determinată a sunetelor emise într-o anumită succesiune. Aceasta stimulează, la rîndul său, stabilirea unor raporturi din ce în ce mai precise ale sunetelor unele față de altele, stabilirea unor legături „interne" care creează premisele unei organizări modale.

Apoi începe procesul invers, al lărgirii ambitusului (cvarta, cvinta, septima formată din două cvarte etc.), însă de data aceasta pe baza stăpînirii posibilității de a determina calitativ înălțimea sunetelor. La aceasta au contribuit mai ales cîntecele legate organic de mișcări fizice, de dans, marș, de ritmul muncii.

Un mare rol în procesul dezvoltării ulterioare a muzicii, în formarea intervalelor de cvartă și cvintă, îl joacă folosirea armonicelor naturale.

Pornind de la aceste premise este o gravă eroare să se afirme că baza muzicii este de natură strict acustică sau acustico-biologică, ignorîndu-se caracterul ei social. O asemenea teorie mecanicistă vulgară dă faliment la prima tentativă de a explica de ce posibilitatea de a utiliza sunete determinate calitativ apare numai treptat în procesul evoluției relațiilor sociale pe baza activității în procesul de muncă a omului social.

La fel de eronată este și explicația că posibilitatea de intonare a sunetelor determinate ca înălțime se datorează numai naturii biologice a omului. Dacă ar fi așa, ar fi imposibil de înțeles progresul în evoluția muzicii, care se manifestă de-a lungul mileniilor, după ce tipul biologic al omului era deplin format.

Atît fenomenul acustic cît și cel biologic contribuie la procesul cristalizării gîndirii muzicale numai în mod indirect. Factorul decisiv este întreaga structură socială care determină, în ultimă instanță, un anumit nivel ideologic și, între altele, determină caracterul gîndirii muzicale.

Aici își găsesc confirmarea cuvintele înțelepte ale lui Marx : „Formarea celor cinci simțuri este un produs al întregii istorii universale . . .".

Problema formării scărilor muzicale trebuie legată de legile de dezvoltare ale modului.

În prima etapă, nici nu putea fi vorba despre o scară muzicală. În etapa următoare, în urma lărgirii ambitusului, putem vorbi de rudimente de scări muzicale (b i c o r d u l și t r i c o r d u l primitiv, formate din două-trei sunete învecinate).

Mai departe, dezvoltarea scării muzicale a urmat căi diferite : prin însumarea intervalelor de cvartă, iar apoi și de cvintă, și includerea sunetelor obținute în limitele unei octave, dar și prin umplerea intervalului de cvartă (respectiv de cvintă) cu sunete intermediare. Tocmai în acest fel au

luat naştere tetracordurile, care au predominat în muzica antichităţii eline. Una din cele mai stabile scări muzicale a fost scara pentatonică, în diferitele sale variante.

*

Aşadar, chiar din primele etape ale activităţii creatoare a oamenilor, ideologia se integra în procesul vieţii. Ca un început al formării ideologiei am socotit reproducerea procesului de muncă în afara obiectului muncii, însă după modelul însuşi al realităţii, adică o reproducere plastică.

Această reproducere a procesului de muncă avea un scop bine determinat : acela de a acţiona asupra mediului înconjurător în sensul dorit de sălbatic. În cadrul unei asemenea reproduceri s-a manifestat atitudinea volitivă, sensibilă, emoţională a subiectului faţă de viaţa înconjurătoare.

Dacă însumăm toate aceste caractere : reproducerea realităţii în chip veridic, cu scopul precis de a o influenţa pe cale emoţională, de a avea o atitudine activă faţă de viaţă, putem ajunge la concluzia că sîntem în faţa începuturilor unei activităţi artistice, deoarece sînt prezente toate caracteristicile principale ale noţiunii de artă. Într-adevăr, începuturile formării ideologiei omului social sînt în totalitatea lor mai apropiate de artă decît de oricare altă formă de ideologie, tocmai în virtutea exprimării ei plastice în această primă etapă a evoluţiei.

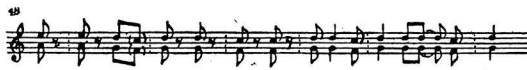
Problema originii şi a începuturilor dezvoltării polifoniei

Sînt cunoscute teoriile că polifonia ar fi fost „inventată" de călugări învăţaţi, în evul mediu ; crearea polifoniei a fost adesea atribuită bisericii (de fapt, biserica a fost duşmanul cel mai înverşunat al polifoniei şi abia după o îndelungată luptă a fost constrînsă s-o accepte, sub presiunea practicii muzicale). Alţi istorici ai muzicii au atribuit crearea polifoniei unor rase „alese", deosebit de înzestrate.

În realitate însă, elementele polifoniei îşi fac apariţia la cele mai diferite popoare de pe glob.

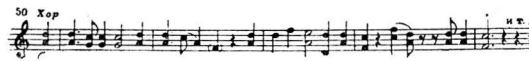
Cea mai veche formă a polifoniei, tipică pentru societatea gentilică, este executarea concomitentă de către un colectiv de bărbaţi, femei şi copii a aceleiaşi melodii în octave sau cvinte paralele. Aceasta se impune adesea atunci cînd la cîntatul în colectiv participă cîntăreţi cu voci de diferite registre, care doresc să execute una şi aceeaşi melodie. În esenţă, aşa-numita *polifonie în panglică*, adică mişcarea paralelă a sunetelor în octave, cvinte, cvarte, care a apărut, probabil, în mod inconştient, datorită deosebirii de registru între vocile bărbăteşti, cele femeieşti şi cele de copii, nu presupune acel grad de diferenţiere conştientă care stă la baza apariţiei polifoniei propriu-zise.

Nu este de mirare că o asemenea polifonie „în panglică" se întîlneşte în cele mai vechi stadii ale muzicii, cunoscute nouă. La locuitorii Ţării de Foc, «polifonia în panglică» se desfăşoară în cvinte paralele :

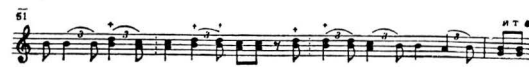


La australieni, în octave paralele :

Pe o treaptă de evoluţie ceva mai avansată se întîlneşte mişcarea vocilor în cvarte paralele (de exemplu, la negrii africani Vazukuma) :

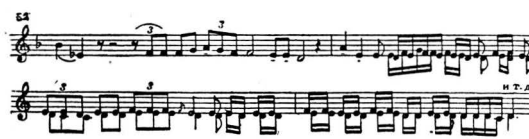


Se remarcă şi mai tîrziu cîntatul pe două voci în terţe paralele : [1]



Se întîlneşte mişcarea vocilor *în secunde paralele* (!), nu întîmplător, ci ca un procedeu aplicat sistematic.

El se întîlneşte, de exemplu, la locuitorii insulelor Amiralităţii



şi la alte cîteva popoare [2]. Astfel, dansurile din Baluana merg în secunde paralele, la fel se întîmplă la Makus din Africa răsăriteană şi, în sfîrşit, în Europa, în cîntul popular istrian şi gruzin. Faptul că în Europa cîntatul în secunde paralele era cunoscut şi în evul mediu este arătat la Gaffurius [3], care notează că în litania ambroziană (cînt pentru pomenirea morţilor) se întîlneau, alături de alte intervale, şi *secunde*.

«Polifonia în panglică» este legată de o anumită inerţie a gîndirii, care conferea acestui gen de polifonie un oarecare caracter de „automatism". Această formă de polifonie primitivă apare la un nivel extrem de scăzut al evoluţiei sociale, cînd lipseşte pînă şi împărţirea societăţii în grupuri în funcţie de sex şi vîrstă.

Un alt gen de polifonie primitivă este şi *eterofonia* [4]. Trăsătura ei distinctivă este devierea de la execuţia la unison în momente *neesenţiale*,

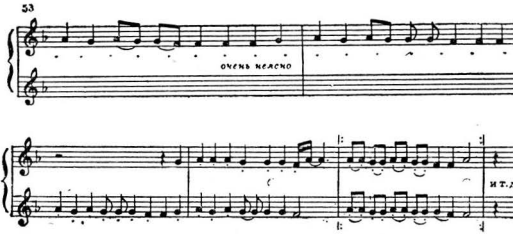
[1] Atît cvartele cît şi terţele paralele în execuţie *concomitentă* apar mai tîrziu în comparaţie cu fixarea cvartei sau a terţei în mişcarea *melodică*.

[2] Explicaţia acestui fenomen neobişnuit trebuie căutată, după părerea noastră, în efectul sonor original, în contururile deosebit de nete, frapante, ale unor asemenea paralelisme de secundă.

[3] Gaffurius *Practica musica*. Bergamo, 1496.

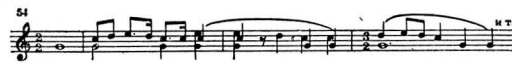
[4] În traducerea literală, „altă voce", din cuvintele eline *éteros* — altul şi *foni* — voce, sunet.

fiind respectată identitatea momentelor *principale*, de sprijin, ale modulului. Cea mai mică necoincidență în intonare putea duce la eterofonie (de exemplu, la vedda) :

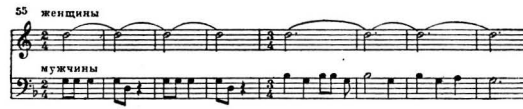


Acompaniamentul instrumental contribuie la apariția eterofoniei. Prin încadrarea improvizată a melodiei principale, instrumentistul crea pe baza ei un fel de variații. Așa cum remarcă just prof. Abert, eterofonia în formă dezvoltată reprezintă executarea concomitentă a melodiei principale și a variantei acesteia.

Un loc de seamă între formele vechi de polifonie îl ocupă așa-numita polifonie de burdon, cînd melodia se desfășoară pe fondul unui sunet susținut (un fel de «punct de orgă»). Burdonul se poate situa dedesubtul melodiei :



sau deasupra ei :



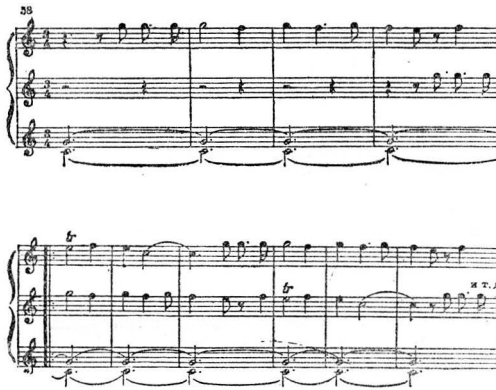
Se întîmpla ca un astfel de burdon să treacă, ca un fel de ax, și prin vocea mijlocie, coincizînd în acest caz cu *meza :*

Se întîlnește și burdonul dublu, susținut mai ales pe cvintă.

Un asemenea fond corespunde caracterului gîndirii muzicale a comunei primitive, cu preferința ei pentru repetările invariabile, în timp ce dezvoltării i se acordă un rol neînsemnat.

Inițial, burdonul era executat vocal, iar mai tîrziu el se încredința unui instrument care la început nu făcea, pare-se, decît să dubleze execuția vocală, ca apoi să-i ia locul.

Se întîmpla ca burdonul să se îmbine cu *ostinato* și cu imitația ; în acest caz, erau folosite concomitent trei sau chiar patru voci :



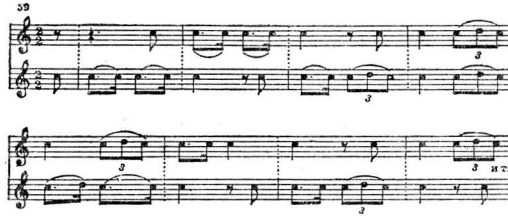
Polifonia de burdon caracterizează o altă structură a muzicii decît «polifonia în panglică» sau eterofonia ; în polifonia de burdon se remarcă pentru prima dată contrapunerea fondului și a reliefului melodic. Predominarea acestei noi forme de polifonie, în stadii de evoluție ceva mai avansate, este explicabilă dacă se ține seama de funcția unificatoare a «punctului de orgă» care frînează perpetuarea variațiilor melodice, ducînd în același timp la noi și noi repetări ale melodiei.

Posibilități mult mai mari de dezvoltare sînt oferite de formele *imitative* ale polifoniei, care în primele timpuri iau naștere încă inconștient. Între vocile care se desfășoară concomitent de pildă, se realizează o unitate remarcabilă datorită materialului tematic comun ; există însă și posibilitatea unei multiple varieri a raportului dintre voci, mergînd pînă la neconcordanța melodiilor.

În primele tipuri de acest fel predomina imitația *canonică*, constînd în repetarea întocmai a unei melodii date, prin intrarea, după un anumit interval de timp, a vocii următoare după cea principală.

Căile de formare a polifoniei imitative erau variate.

Şi polifonia în mişcare paralelă predispunea la imitaţie (mai ales în terminaţii) : era suficient ca un grup de voci să întîrzie — şi iată elementul imitaţiei canonice :

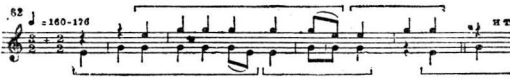


Acelaşi lucru se întîmplă în dialogurile dintre solist şi cor, în cazul cînd corul, repetînd începutul melodiei, intră mai devreme :

Spre o imitare mai conştientă poate duce şi efectul de ecou.

Un rol considerabil în formarea imitaţiei l-a jucat înclinaţia sălbaticilor pentru *imitarea* a tot felul de acţiuni, atît ale tovarăşilor lor, cît şi ale europenilor : se ştie că sălbaticii reproduceau cu o fidelitate excepţională mimica, mersul şi chiar fraze întregi într-o limbă neînţeleasă pentru dînşii ; astfel că le era uşor să repete o melodie cunoscută.

Caracterul mecanic al imitării s-a vădit în apariţia spontană, uimitor de timpurie, tocmai a imitaţiei *strict canonice* (la primă), care a luat naştere mult *mai devreme* decît aşa-numita imitaţie liberă :

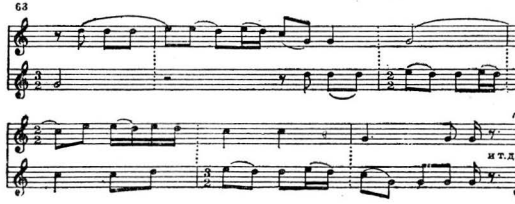


Un asemenea canon a putut apare ca rezultat al intrării cu întîrziere a unui grup de participanţi, în cazul existenţei a două semicoruri.

Intrarea cu întîrziere, întîmplătoare la început, a ajuns probabil să procure plăcerea pe care o provoca orice reproducere a celor văzute şi auzite.

O mai mare libertate în repetare este asigurată de imitația liberă, care apare la un nivel de dezvoltare mai înalt. În unele cazuri, o astfel de imitație liberă devine un fel de dezvoltare tematică :

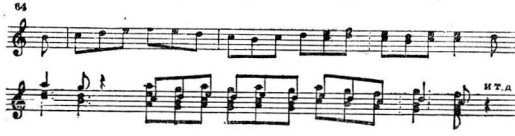
63



În condițiile comunei primitive, polifonia cu structură armonică, în acorduri, lipsește aproape cu desăvîrșire deoarece succesiunile de acorduri presupun o înaltă înțelegere a legăturilor funcționale modale, pe care nu o putem găsi încă în acest stadiu de dezvoltare a societății.

Se poate vorbi cel mult de unele premise, de unele posibilități ale construcției armonice, adică îmbinarea concomitentă a cîtorva voci pe verticală. Rar se întîlnesc succesiuni a c o r d i c e de două, trei sau chiar patru sunete, de tipul *fauxbourdon*-ului [1], ba chiar și acorduri paralele :

64



Este însă caracteristic faptul că și în asemenea cazuri funcțiile armonice autentice ori nu sînt deloc stabilite, ori sînt foarte slab conturate.

Originea și evoluția instrumentelor muzicale

Instrumentele muzicale au jucat un rol important încă în condițiile comunei primitive. La început, funcția lor principală era să sublinieze ritmul și să îmbogățească muzica prin felurite efecte sonore, mai ales prin zgomote, deosebit de răspîndite în primele etape ale dezvoltării societății.

Instrumentele muzicale au jucat un rol și în fixarea intonării și în cristalizarea tipurilor principale de scări muzicale.

Nu trebuie însă supraevaluată importanța instrumentelor muzicale în procesul formării elementelor principale ale muzicii. Pașii hotărîtori în formarea modului și a polifoniei primitive au fost făcuți în muzica *vocală*. Sînt cunoscute popoare (de exemplu, vedda) care nu folosesc nici un fel de instrumente muzicale, deși au o practică muzicală rudimentară.

Acest lucru este firesc. A trecut probabil mult timp pînă ce omul primitiv, încetînd să se mulțumească cu propria sa voce și cu corpul său folosit ca instrument natural de percusiune, a purces la crearea unor surse artificiale de emitere a sunetelor. Datele etnologiei contemporane și ale

[1] V. mai departe pag. 186.

muzicologiei comparate rezolvă vechea controversă în legătură cu prioritatea muzicii vocale sau a celei instrumentale în favoarea muzicii vocale.

Instrumentele muzicale constituie vestigii importante ale primelor stadii de evoluție ale culturii muzicale. Rămășițe ale unor asemenea instrumente au fost descoperite în cursul săpăturilor, în locuințe primitive datînd chiar și din paleolitic. Acest fapt facilitează considerabil punerea în lumină a caracterului muzicii din vremea comunei primitive.

Se pare că instrumentele muzicale au evoluat și s-au perfecționat o dată cu principalele unelte de muncă. Așa cum prin folosirea uneltelor din piatră, omul primitiv căuta să păstreze mișcarea naturală, obișnuită, a mîinii, sporind în același timp eficacitatea loviturii, el a încercat să perfecționeze și sonoritatea instrumentelor muzicale, folosind lemnul, tărtăcuța, pielea animalelor ucise etc.

Un rol destul de important în această direcție l-a avut și activitatea magică a sălbaticului. Recurgînd la o sursă artificială de sunete, el căuta adesea să modifice intenționat caracterul propriei sale voci, să creeze un fel de „mască sonoră".

Și într-un caz și în celălalt, prototipul instrumentelor muzicale a fost corpul uman. Dacă vocea umană a dus la crearea instrumentelor de suflat, bătăile din palme, loviturile cu picioarele în pămînt în timpul dansului etc. au constituit prototipul instrumentelor de percusiune. Instrumentele de percusiune reprezintă *cel mai vechi* tip de instrumente muzicale.

Într-adevăr, a fost suficient ca omul primitiv să folosească bucăți de lemn pentru a spori sonoritatea bătăilor din palme, iar în timpul dansului să utilizeze o scîndură sau un scut de lemn, și iată că a apărut cel mai rudimentar instrument muzical.

Mai tîrziu, bătaia din palme a dus la folosirea unor talere de bronz, iar apoi de aramă ; utilizarea unei singure mîini în acest proces a determinat apariția crotalurilor, care s-au transformat ulterior în castanietele spaniole etc.

Paralel cu aceste instrumente muzicale primitive a mai fost folosit mult timp ca instrument de percusiune corpul uman (acompanierea dansatorilor prin lovituri ritmice pe suprafața corpului).

Extrem de timpuriu au apărut tot felul de zornăitori și podoabe care produceau zgomot la orice mișcare, mai ales în timpul dansului (așa erau, de exemplu, zornăitoarele din tărtăcuțe, în care sunetul se obținea prin lovirea unor bucățele de os pe pereții interiori ai unei tărtăcuțe).

Cel mai de efect instrument de zgomot în acea primă etapă a fost așa-zisa «vîjîitoare» (australienii o numeau «ciuringa»). Este vorba de o placă ovală, avînd la o margine un orificiu cu ajutorul căruia ciuringa se fixa la un tub flexibil. Agitînd-o deasupra capului cu o viteză mai mică sau mai mare, sălbaticul varia caracterul și intensitatea sunetului de la susurul mîngîietor al unei adieri de vînt pînă la urlete și răgete înspăimîntătoare [1].

După instrumentele producătoare de zgomot, apar cele mai primitive instrumente de suflat — scoici perforate, tot felul de fluiere și instrumente de tipul flautului. Cele mai arhaice flaute erau confecționate din oasele duș-

[1] Această forță înspăimîntătoare a sunetelor era folosită de vrăjitori pentru a influența pe ceilalți membri ai tribului, datorită căruia fapt ciuringa a căpătat o semnificație magică amenințătoare. Vechimea acestui instrument a fost dovedită de descoperirea lui în săpăturile paleolitice.

manilor sau ale animalelor ucise, ori din trestie. Flaute de os au fost descoperite încă în epoca paleolitică, cînd au jucat un rol important în ocicrile magice.

Evoluţia ulterioară a flautului a fost legată de perfecţionarea mecanismului de insuflare. Dacă la început curentul de aer era insuflat prin deschizătura flautului, mai tîrziu s-a recurs la o crestătură cu margine ascuţită, iar apoi la folosirea unui canal special pentru insuflarea aerului. Ultima etapă în evoluţia flautului longitudinal a fost crearea aşa-numitului flaut cu muştiuc, de la care derivă flautul *transversal*, cu orificiul pentru insuflarea aerului situat lateral.

Paralel cu formarea flautelor şi ulterior acestui proces apar instrumente cu ancie cu muştiuc de trestie (de tipul clarinetului şi oboiului nostru) [1].

Un alt grup de instrumente de suflat îl formează trompetele. Aici, funcţia de generator de sunete (ancie) o îndeplineau buzele executantului ; astfel se obţinea vibraţia necesară a coloanei de aer.

Premise ale unui pas decisiv în perfecţionarea noilor tipuri de instrumente au fost descoperirea principiului rezonanţei şi a relaţiilor dintre înălţimea şi timbrul sunetului, dimensiunile sursei de emitere a sunetului şi natura materialului din care este confecţionat instrumentul.

De la bătăile într-un trunchi de copac, cîntatul deasupra unei gropi etc., s-a trecut la toba de lemn în formă de albie, fără membrană. Acest instrument atingea dimensiuni enorme : pe el se puteau executa dansuri în colectiv. Apariţia oalelor de argilă, precum şi a tărtăcuţelor scobite înăuntru a avut de asemenea un rol important. O mai bună înţelegere a principiului rezonanţei a dus mai întîi la apariţia tobelor din lemn şi argilă, iar apoi la a tobelor din pieile animalelor ucise, pe care femeile le întindeau între genunchi şi le loveau cu palmele.

Descoperirea relaţiei dintre înălţimea sunetului şi dimensiunile sursei sonore a dus la crearea unui strămoş al xilofonului din zilele noastre : un şir de scîndurele de mărimi diferite se fixa pe tărtăcuţe (şi ele de mărimi diferite), servind drept cutii de rezonanţă. Un instrument de acest tip cu numele *marimba* există şi acum în Africa şi în Asia sud-estică.

În urma trecerii în epoca bronzului, iar apoi în cea a fierului, xilofonul s-a transformat în metalofon.

Cunoaşterea dependenţei înălţimii sunetului de mărimea instrumentului s-a reflectat şi în construcţia instrumentelor de suflat : un şir de sunete de înălţimi diferite se obţinea utilizîndu-se mai multe tuburi de mărimi diferite legate între ele după principiul *flautului lui Pan*.

Flautul lui Pan se întîlneşte în diferite părţi ale lumii : în Gruzia, la indienii brazilieni, la locuitorii insulelor Solomon ş.a.

Pasul următor în această direcţie a fost realizat prin perforarea unor orificii la un singur flaut, pentru a se regla după dorinţă lungimea coloanei de aer, acoperind unele orificii şi lăsînd descoperite numai pe cele necesare pentru obţinerea sunetului dorit. Acest mecanism a fost realizat încă în neolitic.

Instrumentele cu coarde au apărut mai tîrziu decît celelalte categorii de instrumente muzicale.

[1] În primul caz, ancie simplă, în al doilea caz, ancie dublă.

Problema originii instrumentelor cu coarde încă nu a fost rezolvată. Unii savanți socot că prototipul lor ar fi arcul ; alții — o coardă întinsă, de origine vegetală ; alții — o fișie desprinsă din scoarța bambusului sau a vreunei alte plante.

Și instrumentele cu coarde au străbătut în evoluția lor un drum analog celor de suflat.

De la instrumentele de tipul țiterei (la început, în locul coardei metalice era folosită o fîșie de scoarță), s-a trecut la un instrument la care succesiunea de sunete diferite se obținea prin scurtarea corespunzătoare a uneia și aceleiași coarde (analogie cu orificiile flautului !). Drept cutie de rezonanță pentru instrumentele cu coarde era folosit atît bambusul cît și tărtăcuța, iar uneori și gura executantului.

După țiteră, apar harpa, lira, lăuta ; mai tîrziu, în perioada statelor sclavagiste, ele sînt folosite peste tot pe scară largă.

Trecere în revistă a principalelor teorii în problema originii muzicii

Pînă la jumătatea secolului XIX, ipotezele asupra originii muzicii erau, în cea mai mare parte, speculații pur teoretice. Una din primele teorii bazate pe date concrete a fost teoria lui Herbert Spencer. El socotea că cea mai veche formă a practicii muzicale a fost cîntul omului ; acesta constituia o descărcare a excesului de energie, ca și în cazul sunetelor emise de animale. După Spencer, cîntul trebuie să se fi dezvoltat din intonațiile și accentele graiului vorbit, care ar fi căpătat un caracter muzical în cazul unor excitații emoționale. Ridicarea și coborîrea vocii, accelerarea și încetinirea vorbirii — mai ales în momentele de mînie, bucurie, suferință și alte afecte — stau, după părerea lui Spencer, la baza expresiei muzicale.

Această explicație pur fiziologică a originii muzicii este unilaterală. Sunetele emise de animale posedă un caracter psiho-fiziologic de reacție la o excitație externă sau internă, în timp ce creația muzicală a omului, oricît de primitivă ar fi, este o intonare conștientă, premeditată.

Afară de aceasta, punctul de vedere al lui Spencer asupra muzicii nu oferă posibilitatea de a se explica dezvoltarea ei ulterioară, ca una din formele ideologiei. De exemplu, rămîne învăluit în mister procesul de fixare a determinării calitative a sunetelor, formarea, în legătură cu aceasta, a modurilor și scărilor muzicale etc.

O altă teorie — a lui Charles Darwin — consideră muzica un fenomen de ordin strict biologic, legat de împerechiere. După el, muzica este un mijloc de atragere a unui individ de sex opus, pentru îndeplinirea actului fecundației.

Unilateralitatea acestei concepții este evidentă. Afară de faptul că această teorie, ca și cea a lui Spencer, face abstracție de orice deosebire dintre om și animal, este ușor de demonstrat că sunetele emise de animale nu sînt atît de indisolubil legate de viața lor sexuală : animalele emit sunete nu numai în perioada împerecherii. Probabil, nu este întîmplător faptul că la popoarele cele mai înapoiate cîntecele de dragoste ocupă un loc relativ neînsemnat.

Cu toată unilateralitatea acestor teorii, care și-au avut precursorii și adepții lor, ele au subliniat totuși legătura dintre producerea sunetelor și celelalte laturi ale procesului psiho-fiziologic. Studiul multilateral al pro-

ceselor fiziologice legate de generarea sunetelor ne oferă cunoașterea naturii biologice a omului, pe baza căreia are loc ulterior dezvoltarea muzicii ca fenomen social [1].

Teoria economistului burghez B ü c h e r [2], socotită neînteiemat de către unii aproape marxistă, prezintă un caracter mecanicist și vulgarizator, cu toate că are și unele laturi pozitive.

Meritul lui Bücher constă în aceea că el a fost primul care a atras atenția asupra legăturii indisolubile dintre muzică și producție și a strîns un bogat material în această problemă. Punctul de vedere al lui Bücher în explicarea acestei legături este însă materialist vulgar, căutînd să fundamenteze teoria sa idealistă asupra dezvoltării economice, teorie ce se reduce în esență la o schemă seacă, abstractă [3]. Bücher denaturează faptele și le selecționează în mod arbitrar în conformitate cu propriile sale concepții. El îngrămădește la un loc materialul istoric referitor la cele mai diferite stadii ale evoluției societății, examinînd laolaltă cîntecul tîmplarului german din vremea noastră, cîntecul țăranului rus și cîntecul locuitorului sălbatic al insulelor Andamane. Totodată, Bücher vădește o neînțelegere a structurii sociale și a psihicului sălbaticului, pe care îl consideră că ar fi întru totul un individualist. Este ușor de ghicit pentru ce scoate el peste tot pe primul plan legătura dintre latura *fiziologică* a intonării și procesul *tehnic* al muncii ; el eludează astfel problema mult mai importantă a condiționării conținutului ideologic al muzicii de relațiile sociale. Substituind conceptul de ritm prin conceptul de metru, Bücher ajunge la afirmația eronată că muzica ar fi luat ființă din sunetele ritmate care însoțeau mișcările ce trebuia să se desfășoare în același ritm și că ar fi servit la început numai pentru coordonarea mișcărilor colectivului în procesul muncii.

Majoritatea dintre cîntecele celor mai înapoiate popoare citate de Bücher prezintă o complexitate a ritmului care depășește cu mult simplitatea mișcărilor din procesul de muncă și care, afară de aceasta, sînt adesea neuniforme. Împotriva lui Bücher pledează și extrema varietate a ritmului în cîntecele ce însoțesc procese de muncă identică. Multe procese de muncă legate de culeș, pe prima treaptă de dezvoltare a societății umane, sînt cu totul lipsite de ritmicitate (obținerea mierii, culegerea moluștelor, pescuitul etc.).

Chiar dacă ritmul melodiei ar fi determinat în întregime de ritmul mișcărilor de muncă, aceasta tot nu explică caracterul intonațiilor melodice,

---

[1] Legătura dintre muzică și psiho-fiziologie a fost studiată deosebit de temeinic de fiziologii ruși I. M. T a r h a n o v (în lucrarea sa *Despre influența muzicii asupra organismului uman*, P., 1893) și I. M. D o g h e l *Influența muzicii asupra omului și a animalelor*, Kazan, 1888). Actualmente, în acest domeniu sînt în curs cercetări întreprinse de școala academicianului I. P. Pavlov.

[2] K. Bücher, în cartea sa *Munca și ritmul* (trad. în l. rusă, 1923), se străduia să demonstreze că muzica s-a născut din mișcările ritmice ale muncii colective, care era ușurată prin strigăte sau cînt în ritmul muncii.

[3] Bücher a lansat o schemă de dezvoltare a economiei, formată din trei stadii : 1. «economia domestică închisă», consumînd produsele proprii ; 2. «economia orășenească», caracterizată prin trecerea directă a produselor de la producător la consumator și 3. «economia populară», în care produsul trece dintr-o gospodărie în alta printr-o serie de acte de schimb. Schema lui Bücher ignorează problema extrem de importantă a caracterului proprietății asupra mijloacelor de producție, ignorează conținutul de clasă al relațiilor de producție, trece cu vederea exploatarea exercitată de clasele dominante și declară eternă proprietatea particulară asupra mijloacelor de producție.

principalul element al muzicii. Aceasta este cea mai mare lacună a teoriei lui Bücher. Cu tot caracterul său aparent materialist şi cu toată simplitatea sa seducătoare, teoria lui Bücher nu dezvăluie natura ideologică a muzicii şi ne depărtează de înţelegerea ei.

De o largă răspîndire s-a bucurat în prima treime a secolului XX ipoteza derivării muzicii din semnalele sonore[1] formulată de Karl Stumpf[2].

Stumpf îşi expune ipoteza în modul următor : „Dacă cineva încearcă să emită de la o mare distanţă un semnal vocal (aşa cum fac adesea vînătorii, locuitorii de la munte etc.), vocea se fixează cu o mare forţă, pentru un timp oarecare, pe o notă înaltă, după care urmează o coborîre a vocii". O asemenea fixare a vocii pe o notă înaltă constituie, după părerea lui Stumpf, cel dintîi pas spre cînt.

La prima vedere, s-ar putea crede că Stumpf pune pe primul loc rolul social al muzicii, că în concepţia lui muzica este un mijloc prin care oamenii comunică între ei.

În realitate însă, Stumpf se situează pe o poziţie formalistă.

De fapt, modul lui de a privi activitatea de semnalizare este steril, căci el nu pune problema ce anume se semnalizează. Pentru Stumpf muzica nu este o formă a ideologiei omului social posibilă numai în condiţiile unei munci în colectiv. Conţinutul muzicii, ceea ce muzica exprimă, nu-l interesează pe Stumpf. El nu face nici o tentativă să dezvăluie legile fundamentale ale dezvoltării gîndirii umane, iar problema generalizării în muzică este rezolvată de Stumpf în mod foarte abstract.

De aceea, el nu poate explica pentru ce omul primitiv foloseşte în cîntecele sale anumite raporturi între sunete şi nu altele, şi care sînt cauzele predominării unor anumite moduri. Însuşi conceptul de mod muzical ca sistem raţional de raporturi între sunete nici nu apare la Stumpf. El preferă să ocolească problema cauzelor şi a esenţei procesului ritmic-intonaţional sau consideră ca stimulent principal al progresului muzical „curiozitatea", „plăcerea produsă de emiterea concomitentă a cîtorva sunete" etc. Stumpf susţine cu încăpăţînare că principalele însuşiri ale muzicii ar fi „transpoziţiile exacte, accesibile, ale raportului dintre sunete" şi se mulţumeşte cu atît.

Nu este de mirare că, ignorînd esenţa însăşi a muzicii, caracterul ei ideologic, Stumpf nu este în stare să explice esenţa muzicii şi procesul dezvoltării ei. Stumpf ajunge la o schemă abstractă, extraistorică a evoluţiei muzicii, care nu corespunde faptelor reale.

În analizele descifrărilor de fonograme, date de Stumpf în partea a doua a lucrării menţionate (care nu a fost tradusă în limba rusă), el nu este capabil să dezvăluie înţelesul exemplelor analizate de dînsul, să pună în lumină legile şi căile dezvoltării lor. Stumpf grupează toate exemplele sale după zone geografice şi se vede nevoit să se limiteze la o enumerare empirică superficială a unor trăsături caracteristice disparate, mai mult sau mai puţin neaşteptate.

Economistul burghez Max Weber, în lucrarea sa *Bazele raţionale şi sociologice ale muzicii*, încearcă să fundamenteze „sociologic" originea

[1] Traducerea literală a termenilor lui Stumpf este „semnale acustice" sau „semnalizare acustică".

[2] Prima parte a principalei lucrări a lui Karl Stumpf, *Die Anfänge der Musik* (1911) a fost tradusă în limba rusă în anul 1927.

muzicii, pornind de la premise raționaliste și vulgar materialiste. O asemenea abordare a problemei a condamnat la insucces tentativa lui Max Weber de a pune în lumină procesul de dezvoltare a sistemelor muzicale teoretice și a elementelor culturii muzicale materiale, cu toată bogăția de date citate.

Nu este lipsită de interes ipoteza muzicologului francez C o m b a r i e u, care susține că muzica s-ar fi născut din magia primitivă. El a grupat numeroase observații care dovedesc că invocațiile magice au constituit unul din izvoarele artei muzicale. Poziția formalistă și idealistă a lui Combarieu se vădește însă chiar în modul său de a înțelege magia primitivă, al cărei caracter legat de producție scapă observației sale. Astfel, teoria lui nu capătă o fundamentare destul de solidă.

W a l l a s c h e c k s-a apropiat mai mult decît toți savanții enumerați mai sus de rezolvarea problemei originii muzicii. Pe baza unui vast material faptic, el conchide că muzica se trage din dansurile magice cu caracter de pantomime, care aveau la popoarele primitive o mare importanță, legată de procesul de producție.

După părerea lui Wallascheck, muzica este legată indisolubil de dans și principalul element al muzicii arhaice este ritmul. Sublinierea rolului de bază al ritmului în muzica primitivă constituie un mare merit al lui Wallascheck. Este justă și o altă afirmație a lui, aceea că dansurile aveau un caracter colectiv, fiind executate de întregul trib, fapt care avea o mare importanță socială. Cîntul tuturor participanților la pantomimă conferă o deplină plauzibilitate ipotezei că la început a apărut cîntul colectiv și nu cel solistic, ceea ce se confirmă prin descifrarea înregistrărilor fonografice ale multor melodii vedda (v. pag. 38). Wallascheck acordă atenție celor mai vechi instrumente muzicale (confecționate din oase de om, așa cum o confirmă rezultatele săpăturilor) și subliniază marea importanță a instrumentelor arhaice acționate prin frecare : de aici, numeroasele varietăți de instrumente „rîcîitoare" și alte instrumente producătoare de zgomote.

Afirmația lui Wallascheck — bazată pe date numeroase, că în cîntecele primitive însoțite de dans predominau exclamații și silabe lipsite de înțeles și că elementul poetic lipsea aproape cu totul — are o mare importanță pentru combaterea conceptului de sincretism [1] primitiv, lansat de A. Veselevski.

În secolul XX a căpătat răspîndire teoria lui Kurt Sachs. Fiind un reprezentant al metodei „geografice" reacționare, acesta acordă o atenție principală răspîndirii în spațiu a fenomenelor culturale, reunite de dînsul în mod mecanic în „cercuri culturale".

După Sachs, această metodă presupune existența pe glob a unui centru cultural unic, de unde cultura spirituală și materială se răspîndește, chipurile, radiar, sub formă de unde, către alte puncte ale globului — fie prin transmutări (așa-numitele migrațiuni), fie prin încrucișări între popoare. Apariția unor noi culturi este considerată ca un rezultat al amestecului mecanic al culturilor migrate. Faptul că Sachs se situează pe pozițiile extrem de reacționare ale „școlii cultural-istorice" a lui Groebner-

[1] Sincretismul (de la cuvîntul elin *singritismós* — unire) este acea fuziune, lipsă de diferențiere, specifică pentru stadiul nedezvoltat al unui fenomen oarecare, de exemplu, graiul omului primitiv, arta primitivă etc.

Frobenius [1] scade considerabil valoarea rezultatelor obținute de el în încercările de a urmări geneza și evoluția instrumentelor muzicale, condiționată de factori sociali ; ceea ce prezintă interes în teoria lui Sachs este faptul că el pune în lumină rezultatele fructuoase la care duce analiza comparată a instrumentelor muzicale create de culturi diferite.

În ultimele decenii, problemele originii muzicii și culturii muzicale a comunei primitive au atras și atenția muzicologilor sovietici. Trebuie să semnalăm în primul rînd remarcabilele teorii ale lui B. V. Asafiev în problemele originii muzicii și ale specificului ei în primele stadii de dezvoltare a societății umane.

De asemenea trebuiesc menționate și numele lui V. M. Beliaev, E. V. Ghippius, K. V. Kvitka, V. K. Steșenko-Kuftina, Z. V. Evald, care și-au consacrat activitatea în primul rînd studierii culturilor muzicale ale popoarelor din U.R.S.S. Deși cercetările lor nu au un caracter integral, fiind expuse într-o serie de articole de sine stătătoare, totuși activitatea acestor savanți sovietici aruncă lumină și asupra problemei originii muzicii, asupra culturii muzicale a societății înaintea împărțirii acesteia în clase.

---

[1] Negînd ideea progresului și a culturii popoarelor, Groebner n-a ținut cont de legile generale ale evoluției istorice, substituindu-le prin metoda studierii mecanice a unor fenomene culturale izolate. Pentru a explica fenomenele similare observate în culturile unor popoare diferite, Groebner susține că ele ar fi originare dintr-un centru unic.

Frobenius a emis ideea unui „suflet al culturii", care s-ar situa deasupra naturii organice și anorganice. El definește istoria ca o interacțiune a „sufletelor culturilor" — „masculine" (puternice) și „feminine" (slabe).

CULTURILE MUZICALE ANTICE DIN ȚĂRILE ORIENTULUI ȘI ALE REGIUNII MEDITERANEI

1. INTRODUCERE

Trecerea de la comuna primitivă la orînduirea sclavagistă

Avîntul general al forţelor de producţie, utilizarea metalelor pe scară tot mai mare, dezvoltarea tuturor ramurilor de producţie şi, ca o consecinţă, intensificarea schimburilor comerciale au dus la destrămarea relaţiilor din cadrul comunei primitive. În sînul comunei primitive în descompunere au început să ia naştere primii germeni ai viitoarei societăţi împărţite în clase — societatea sclavagistă.

O dată cu creşterea forţelor de producţie s-a ivit posibilitatea obţinerii unei plus-producţii (adică a unui plus de muncă şi de produse peste ceea ce este necesar pentru întreţinerea celor ce muncesc). În aceste condiţii, era mai avantajos ca prizonierii de război să nu mai fie ucişi, ci făcuţi sclavi şi puşi să muncească. Cei bogaţi au început să transforme în sclavi şi pe concetăţenii lor săraci şi înglodaţi în datorii. Astfel a apărut exploatarea omului de către om. Pe baza împărţirii societăţii în clase antagoniste s-a născut statul, cu scopul de a ţine în frîu majoritatea exploatată în interesul minorităţii exploatatoare.

Modul de producţie sclavagist deschidea largi posibilităţi creşterii forţelor de producţie. Munca sclavilor permitea stăpînilor de sclavi să fie scutiţi ei înşişi de prestarea unei munci fizice, putîndu-se astfel ocupa cu negoţul, cu treburile statului, cu ştiinţele şi arta.

„Fără sclavagism n-ar fi existat statul grec, arta şi ştiinţa greacă" — afirmă Engels [1]. Pe osemintele unui întreg şir de generaţii de sclavi s-a ridicat cultura care a stat la baza dezvoltării ulterioare a umanităţii. Obiectele de artă, produsele literaturii, ale sculpturii şi arhitecturii lumii antice au intrat în tezaurul culturii umane.

Sclavagismul a fost o etapă inevitabilă în drumul de dezvoltare al omenirii.

Diferitele grupuri de popoare, în puncte diferite ale globului, au început, aproximativ către sfîrşitul celui de-al patrulea mileniu î.e.n., să treacă de la comuna primitivă la societatea împărţită în clase. Au fost întemeiate cele mai vechi state. Toate acestea au dus la stabilirea unor noi relaţii de producţie, la crearea unei noi organizaţii sociale, la fixarea unui nou caracter al întregii culturi. Au început să se dezvolte religia, ştiinţele, artele, între care şi muzica.

În societatea împărţită în clase, muzica nu mai putea fi aceeaşi pentru toţi : a început o diferenţiere a artei muzicale — în muzica stăpînilor de sclavi şi muzica oamenilor din popor, a sclavilor. Muzicanţii care des-

[1] Engels F. *Anti-Dühring*. K. Marx şi F. Engels, *Opere*, vol. XIV, pag. 183.

fătau pe bogătaşi apelau însă adesea la imagini muzical-poetice din creaţia populară. Astfel, şi muzica celor bogaţi a ajuns să se întemeieze în ultima instanţă pe creaţia de cîntece a maselor largi ale populaţiei.

În procesul de dezvoltare a societăţii împărţite în clase continuă să se formeze profesionismul muzical, care începe încă în timpul comunei primitive. Muzicanţii profesionişti au ajuns la o mare perfecţiune în folosirea propriei lor voci sau a instrumentelor muzicale; deosebit de frecventă a devenit virtuozitatea în folosirea harpei.

În primele state sclavagiste au apărut şcoli de dans clasic, legate indisolubil de muzică; se construiesc sisteme de teorie muzicală, se inventează o notaţie muzicală; îşi fac apariţia noţiuni teoretice specifice muzicii — ca melodie, construcţie muzicală, mod, ritm etc.

Importanţa civilizaţiei Orientului antic

Studiul istoriei lumii antice arată că multe realizări de seamă ale ştiinţei, tehnicii, artei îşi au începutul în ţările Orientului antic — în China şi India, în vechiul Egipt şi în statul Sumero-Babilonian.

În ţările Orientului antic au apărut cele mai vechi sisteme de scriere. Literatura a cunoscut o mare dezvoltare — s-au păstrat remarcabile lucrări epice, lirice şi în alte genuri literare, — la fel şi arta, în special sculptura şi arhitectura. Au apărut primele elemente ale ştiinţelor — începuturile matematicii, ale astronomiei, ale mecanicii, care au permis să se ridice construcţii uriaşe şi să se creeze sisteme de irigaţie de mari proporţii, să se însuşească cele dintîi cunoştinţe în legătură cu anatomia şi fiziologia corpului uman şi cu tratarea bolilor.

Aceste prime realizări importante ale culturii popoarelor Orientului antic au fost în mare măsură folosite de greci şi au devenit una din temeliile culturii antice eline şi ale celei medievale.

Deosebit de importante au fost cuceririle civilizaţiei Chinei antice. Marele popor chinez este unul din cele mai vechi popoare ale lumii: cele dintîi vestigii ale culturii chineze (monumentele din In) datează din al doilea mileniu înaintea erei noastre.

Începînd din acea epocă, poporul chinez a creat o cultură proprie, mare şi originală. Chinezii au cunoscut cu mult înaintea europenilor tiparul, au inventat hîrtia, praful de puşcă, busola, au publicat ziare. Pînă în zilele noastre se bucură de o faimă mondială porţelanurile chineze şti, mătasea chinezească etc. Marele zid chinezesc, construit în anul 213 î.e.n. şi sistemul de irigaţie artificială sînt monumente remarcabile ale civilizaţiei chineze vechi.

După cum vom vedea mai departe, în domeniul muzicii şi al teoriei muzicale, chinezii au ajuns încă în antichitate la realizări de maximă importanţă.

Una din cele mai strălucite şi mai originale culturi ale popoarelor Asiei este cultura artistică a Indiei, apărută în timpuri străvechi. Arta indiană se remarcă prin bogăţia şi expresivitatea imaginilor, prin îndrăzneala fanteziei creatoare, prin redarea măiestrită a emoţiilor şi sentimentelor.

Numeroase realizări în domeniul artei (inclusiv în domeniul muzicii) pot fi urmărite şi în civilizaţiile antice ale popoarelor care au locuit pe teritoriul Uniunii Sovietice, în Transcaucazia şi în Asia Centrală, şi care au ajuns la un înalt nivel cultural.

Organizația social-politică a țărilor Orientului antic

Cultura Orientului antic s-a dezvoltat în condițiile primelor state despotice sclavagiste cunoscute nouă [1]. Cea dintîi treaptă a sclavagismului în țările Orientului antic este un sclavagism primitiv, patriarhal, în mare măsură domestic (cele mai vechi forme de sclavagism domestic au apărut în familia patriarhală). În acea vreme, sclavagismul nu pătrunsese încă în întreaga producție. Aveau o mare importanță străvechile comunități sătești, rămășițe ale orînduirii comunei primitive, conservate în condițiile economiei naturale primitive.

Datorită acestui caracter de tranziție al structurii sociale a orînduirii sclavagiste timpurii, ideologia, inclusiv arta, nu prezentau încă diferențe de clasă pronunțate; chiar în condițiile vechii Elade homerice aflăm că în casa lui Odiseu cîntecele executate de servitori erau în mare măsură apropiate auzului și cerințelor stăpînilor.

Cele mai vechi date și vestigii ale culturii materiale, care ni s-au păstrat, provin din statele despotice orientale, puternice în antichitate — Egiptul antic, Sumero-Babilonul, China antică și India.

2. CULTURA MUZICALĂ ÎN EGIPTUL ANTIC

Dintre toate statele lumii antice, cea mai bine studiată a fost istoria țărilor din jurul Mediteranei. Cele mai vechi date existente se referă la formarea statului egiptean antic.

Cercetările arheologice au dat la iveală existența pe teritoriul Egiptului antic a numeroase vestigii din vremea comunei primitive. Din cele mai vechi timpuri, diferite ginți au început să se grupeze în comunități, din unirea cărora au rezultat unități mai mari — nome [2].

Condițiile naturale deosebite ale vechiului Egipt — care ocupa valea Nilului, depinzînd în întregime de acest fluviu — au dus la necesitatea unor măsuri de stat centralizatoare, pentru crearea unui grandios sistem de irigație. Această împrejurare a determinat, încă în al patrulea mileniu î.e.n., unirea nomelor într-o puternică monarhie despotică de tip sclavagist.

Arta populară muzical-poetică

De la cultura muzicală unică din vremea comunei primitive, în vechiul Egipt s-a ajuns, în urma unui proces de diferențiere, la o muzică a clasei dominante și o muzică a maselor subjugate.

Cu toate că în Egiptul antic lipsea o scriere muzicală, putem afirma cu certitudine că aici s-a dezvoltat o creație muzicală înfloritoare, răspîndită în păturile largi ale poporului muncitor. Lucrul acesta este confirmat, de exemplu, de cîntecele sclavilor din vechiul Egipt, ale căror cuvinte s-au păstrat pînă la noi și care trebuie să fi fost însoțite de melodiile respective.

[1] Așa-numitul despotism oriental este caracterizat prin faptul că întreaga putere supremă era concentrată în mîinile regelui. Puterea nelimitată a despotului era sprijinită de religie, care declara monarhul un „locțiitor" direct al zeilor pe pămînt.

[2] Pe la începutul celui de-al patrulea mileniu î.e.n., în valea Nilului existau vreo 40 de mici state sclavagiste (nome).

Aceste cîntece zugrăvesc în culori vii munca de sclavi a plugarilor, a treierătorilor, a celor care transportau grînele :

Dă-i zor, omule, mînă boii,
Mînă boii !

Uite, prinţul stă
Şi priveşte la noi.

În aceste cîntece, simplitatea şi spontaneitatea se îmbină cu o ironie usturătoare :

Treieraţi paie pentru hrana voastră,
Iar grînele pentru stăpîni.

Nu vă opriţi din muncă,
Astăzi e doar răcoare.

îndeamnă sarcastic strofele unui cîntec al treierătorilor din Egiptul antic.

Pentru arta populară a vechiului Egipt sînt caracteristice şi exemplele de poezie lirică legate de muzică. Este vorba şi de lirică erotică, şi de maxime ale înţelepciunii populare, şi de tablouri lirice : „Ogoarele rîd şi malurile şi-au potolit setea", — spune un vechi cîntec ritual egiptean de primăvară, despre revărsările Nilului.

Arta muzical-poetică de curte şi de templu

Muzica de curte şi cea religioasă contrastau cu melodiile populare. Marea severitate şi solemnitate a muzicii de curte şi de templu sînt conforme şi cu caracterul arhitecturii, precis, geometric în proiectarea întregului (compoziţia piramidei şi a obeliscului, bazilica, ornamentele stilizate ale coloanelor etc.).

Religia Egiptului, apărătoare a orînduirii sclavagiste, consfinţea inegalitatea socială şi despotismul, întărea pe toate căile autoritatea faraonului, ceea ce a dus în mod logic la dezvoltarea unei arte monumentale. Această trăsătură s-a vădit mai ales în crearea grandioaselor morminte ale faraonilor — piramidele. Preamărirea guvernanţilor zeificaţi şi a aristocraţiei stăpînitoare de sclavi se reflectă nu numai în arhitectură, ci şi în sculptură şi pictură, precum şi în marile ansambluri muzicale — corale şi instrumentale. Toate genurile de artă erau chemate să prezinte maselor înrobite imaginea puterii şi a inviolabilităţii regale.

Muzica din perioadele răscoalelor ţărăneşti şi ale sclavilor

Cultura muzicală a clasei dominante şi cea a maselor populare înrobite nu coexistau paşnic : contradicţiile dintre aceste două culturi reflectau, de fapt, contradicţiile şi luptele sociale, care căpătau un caracter deosebit de ascuţit în perioadele răscoalelor populare ce zguduiau din timp în timp statul despotic egiptean antic. Istoria a păstrat date în legătură cu uriaşa răscoală a ţăranilor şi sclavilor („morţii vii", după o veche şi plastică expresie egipteană), către sfîrşitul aşa-numitului Regat Mijlociu [1] (în jurul anului 1570 î.e.n.).

S-au păstrat pînă în zilele noastre papirusuri care povestesc despre această răscoală. „Capitala regelui a fost cucerită într-o singură oră. Regele a fost făcut prizonier de oamenii săraci. Curtenii au fost goniţi din casele regelui. Dregătorii au fost ucişi, iar documentele lor luate". Demnitarul egiptean reacţionar Ipuver povesteşte îndurerat că „iată, bogaţii sînt cuprinşi de jale, iar săracii se veselesc", că „cel care avea veşminte e acum în zdrenţe", iar „săracii au ajuns stăpînii lucrurilor frumoase . . .".

[1] Istoria Egiptului antic se împarte în epoca Regatului Vechi (anii 3200—2400 î.e.n.), a Regatului Mijlociu (aproximativ perioada dintre anii 2200—1700 î.e.n.) şi a Regatului Nou, care a existat pînă la cucerirea Egiptului mai întîi de către asirieni, iar apoi de către perşi (sec. VII—VI î.e.n.).

O asemenea răsturnare socială s-a reflectat puternic și în viața muzicală a vechiului Egipt. Muzica vocală și instrumentele muzicale, care pînă atunci constituiseră un privilegiu al claselor stăpînitoare, au devenit acum un bun al maselor largi populare. Și din această cauză Ipuver se lamentează astfel :

„Cel care nu cunoștea nici măcar lira a ajuns (acum) să stăpînească o harpă. Cel care nu cînta nici pentru sine preamărește (acum) pe zeița Mert". Dacă ținem seama că în popor era răspîndită lira, în timp ce harpa caracteriza muzica de curte și de cult a claselor dominante, dacă ne gîndim că în funcția de muzicanți ai templului erau primiți numai cîntăreții profesioniști cei mai iscusiți (care nu cîntau „pentru sine", ci erau capabili să cînte „pentru alții" !), concluzia se impune de la sine : și în domeniul muzicii rolul dominant trecuse în seama păturilor democratice ale populației.

Nu este întîmplător faptul că imaginile păstrate din perioada respectivă ne înfățișează și scene de dans care se deosebeau considerabil de dansurile lente, solemne, din epoca Regatului Vechi.

Pe cît se pare, muzica dobîndise un caracter mai liber, mai emoțional, mai însuflețit, exprimînd un conținut de imagini apropiat păturilor democratice ale populației. Ea se remarcă printr-un ritm mai pregnant și prin efecte stridente ale instrumentelor de suflat și de zgomot. Apar și noi varietăți de instrumente muzicale : lăuta, oboiul dublu, flautul, clarinetul și alte instrumente de suflat, numeroase tipuri de tobe, instrumentul cu o sonoritate zgomotoasă — *sistra*.

Dramele-mistere ale vechilor egipteni

Pentru cultura muzicală a Egiptului antic, ca și pentru alte civilizații vechi orientale, a fost caracteristică strînsa legătură a muzicii cu poezia, iar uneori cu dansul.

De aici își trag izvoarele dramele-mistere ale vechilor egipteni, care au cunoscut o înflorire considerabilă în perioada Regatului Mijlociu. Ele s-au format pe baza ritualurilor în onoarea zeului soarelui Osiris [1], ale căror începuturi se pierd în trecutul depărtat al comunei primitive.

După mărturia istoricului grec antic Herodot, o dezvoltare deosebită au cunoscut-o misterele (după expresia lui Herodot, „Patimile") lui Osiris, care se celebrau în șaisprezece orașe mari ale Egiptului. Participanții la aceste serbări modelau din argilă statui ale zeului Osiris. Lîngă ele stătea Isis [2], în veșminte de doliu, cu părul despletit ; ea se izbea cu pumnii în piept și în cap și cînta bocete de înmormîntare, implorîndu-l pe Osiris să revină în viață, să-și reconstituiască chipul. Osiris renăștea cu ajutorul unor ritualuri care imitau fenomene din viață și care trebuiau să reproducă simbolic actul renașterii. Astfel, în «Patimile» lui Osiris din vechiul Egipt apar germenii dramei eline antice de mai tîrziu.

«Patimile» lui Osiris, iar apoi și misterele în onoarea zeiței Isis, aveau un pronunțat caracter democratic : ele strîngeau laolaltă mase de oameni simpli, care trăiau fiecare act al spectacolului. Acest caracter democratic își avea rădăcinile în faptul că, în persoana lui Osiris, devenit o imagine colectivă, fiecare agiptean își jelea morții dragi, apropiați, sperînd totodată într-o înviere a lor.

[1] Osiris era zeul naturii care moare și renaște ; ciclul principal al dramei egiptene (și babiloniene) religioase antice era legat de succesiunea anotimpurilor.

[2] Isis, soția lui Osiris, era zeița fertilității.

Dacă spre sfîrşitul Regatului Mijlociu au repurtat victoria forţele democratice, în schimb, în epoca Regatului Nou a fost lansată lozinca : „Înapoi, la Regatul Vechi !". Pentru înfăptuirea acestei întoarceri se celebra cu un zel deosebit cultul regilor din trecut, se restaurau piramidele lor, obeliscurile şi edificiile rămase în picioare. Se dezvolta tot mai mult sistemul de administrare birocratică centralizată, care însă nu era în stare să înnăbuşe agitaţiile mulţimii, consecinţă a unei asupriri din ce în ce mai sălbatice a poporului muncitor — ţărani, sclavi, meseriaşi — de către clasele dominante.

A sporit în mod deosebit influenţa preoţilor din rangurile superioare, care îşi făceau parte din toate avuţiile jefuite de faraonii Regatului Nou în campaniile militare. În legătură cu aceasta, este caracteristic faptul că misterele accesibile maselor au fost înlocuite prin mistere la care erau admişi numai cei iniţiaţi.

Şi în domeniul muzicii au loc prefaceri similare. Muzica instrumentală, admisă în timpul Regatului Mijlociu în celebrarea cultului, este acum izgonită iarăşi din templu. Renasc melodiile cele mai vechi. Se efectuează o împărţire a muzicii în „bună" şi „proastă", în această din urmă categorie fiind inclusă tocmai muzica cea mai expresivă.

În numeroase „maxime" care datează din epoca Regatului Nou este condamnat studiul muzicii şi al dansurilor, care sînt comparate dispreţuitor cu beţia :

> Rătăceşti pe străzi duhnind a bere ; mirosul vinului
> Face pe oameni să te ocolească şi hărăzeşte sufletul tău pierzaniei...
> Ai învăţat să cînţi acompaniat de flaut,
> Să vorbeşti tărăgănat în sunetele psalterionului...

Aceste învăţăminte se încheie cu o ameninţare :

> Îţi voi legă picioarele dacă vei hoinări pe străzi,
> Te voi biciui cu o curea din piele de hipopotam.

Cu timpul, pentru arta de curte şi de templu a Regatului Nou devine tot mai tipică preferinţa pentru combinaţii pur exterioare, cultul unui rafinament al formei, care merge pînă la o denaturare totală.

Astfel, exclusivismul religios duce la o sărăcire a conţinutului, iar strălucirea exterioară, la descompunere interioară.

Artele aplicate cunosc o oarecare înflorire, iar datorită neîntreruptelor campanii războinice se dezvoltă muzica militară — aproape unicul domeniu în care muzica Regatului Nou a înregistrat progrese.

Campaniile militare şi întărirea relaţiilor comerciale ale Egiptului cu Siria, Fenicia, cu ţările Orientului Apropiat pînă în India, sporesc rolul elementelor culturii babiloniene, siriene, iar mai tîrziu şi eline. În Egipt pătrund negustori fenicieni. Nobili sirieni ajung să ocupe funcţii importante la curtea faraonului egiptean. Este semnificativ faptul că din cele două ansambluri de muzicanţi ai curţii unul era format din sirieni. Dar şi influenţa culturii egiptene pătrunde adînc în Siria, iar apoi şi în Grecia antică. Iată ambianţa istorică ce a pregătit terenul pentru înflorirea de mai tîrziu a culturii elenistice. Nu este întîmplător faptul că tocmai pe teritoriul Egiptului antic a fost întemeiată Alexandria, care s-a transformat într-un foarte important centru comercial şi cultural, în perioada de înflorire a culturii elenistice, caracterizată printr-o îmbinare de culturi a unor popoare diferite.

3. CULTURA MUZICALĂ SUMERO-BABILONIANĂ

Rolul artei muzical-poetice în viața socială

Statul babilonian, fondat în al cincilea mileniu î.e.n. în Mesopotamia sudică, a devenit, ca și Egiptul antic un puternic stat despotic sclavagist, care a supus aproape întregul Orient apropiat în perioada dinastiei Ur (2420—2300 î.e.n.).

La fel ca în Egipt și într-o serie de alte state vechi din Orient, pe teritoriul Mesopotamiei au fost descoperite urme din perioada comunei primitive.

Apariția timpurie a scrisului, marea dezvoltare a științelor pozitive (matematica, medicina) fac ca importanța culturii sumero-babiloniene să se facă simțită pînă departe, dincolo de hotarele țării sale de origine. Este semnificativ faptul că pentru corespondența dusă între diferite țări era folosită limba babiloniană și scrierea cuneiformă inventată de babilonieni. Pe la jumătatea celui de-al doilea mileniu î.e.n., Babilonul a fost nevoit să se supună unui popor războinic de păstori de munte — asirienilor, care au reușit ca, subjugînd țară după țară, să facă din statul lor o putere mondială, răpind Egiptului în decădere prioritatea, pe care, mai tîrziu, au fost nevoiți s-o cedeze la rîndul lor statului neobabilonian (ajuns la culmea înfloririi sub Nabucodonosor, în secolul VI î.e.n.).

Cu toate repetatele treceri ale puterii dintr-o mînă într-alta, cultura sumero-babiloniană a rămas de-a lungul a patru milenii cultura principală, concretizată în opere de artă de un înalt nivel ca cele din domeniul ceramicii, al sculpturii, al arhitecturii monumentale, sau în măreața epopee populară *Ghilgameș*, care poate fi pusă alături de cele mai de seamă epopei eroice ale antichității.

Muzica de curte și de templu

Datele furnizate de săpături, monumentele literare, imaginile păstrate pe reliefuri și sigilii arată că în viața socială a statului sumero-babilonian muzica a jucat un rol important. Se aducea pînă și jertfe în onoarea instrumentelor muzicale. În concepția sumerienilor, zeii nu erau numai iubitori de muzică, ci chiar muzicanți. În ierarhia de stat, muzicanții veneau imediat după zei și suverani. Pentru numărătoarea anilor erau folosite ca reper nume de muzicanți. În izvoarele mai apropiate vremurilor noastre se vorbește despre marea dezvoltare a ansamblurilor curții, care dădeau și concerte publice. Unii mecenați întrețineau ansambluri de cîntăreți și instrumentiști ce cuprindeau pînă la 150 de persoane.

Pe baza surselor de informații existente se poate conchide că, încă la începutul celui de-al treilea mileniu î.e.n., erau cunoscute numeroase și variate instrumente muzicale, relativ perfecționate.

Afară de reprezentările de instrumente muzicale, au fost găsite și resturi de instrumente : numeroase varietăți de instrumente de percusiune (în special tobe și sistre) ; dintre suflători, flautul longitudinal (traversier) arhaic, asemănător celui egiptean, și instrumente cu ancie de tipul oboiului ; dintre instrumentele cu coarde, se întîlnesc lire asemănătoare cu harpa, harpe, lăute, pe care le-am întîlnit și în vechiul Egipt. În ansambluri, instrumentele de percusiune se îmbinau cu cele cu coarde și de suflat.

Muzica populară

O mărturie a marii dezvoltări a muzicii populare o constituie reprezentările de păstori cîntînd — unii la flautul longitudinal, alții la lăută [1] — care au fost găsite prin săpăturile efectuate pe teritoriul vechiului stat sumero-babilonian.

Și în acest stat, ca și în Egiptul antic, era răspîndit cîntatul la liră. Astfel, s-a păstrat de pe la sfîrșitul celui de-al patrulea mileniu î.e.n. reprezentarea unei lire cu patru coarde, la care cîntă participantul la un dans ritual, purtînd o mască ce înfățișează capul unei fiare.

Spectacolele dramatice legate de poemele epice

Trăsăturile unei culturi muzical-poetice democratice s-au reflectat și în reprezentațiile dramatice caracteristice pentru sumero-babilonieni. La aceste reprezentații se cînta din gură și la instrumente muzicale. Așa, de exemplu, femeile cîntau, acompaniate de flaute, cîntece în care jeleau moarte lui Tammuz [2]:

Vai, viteazul meu Dumu!...
Un vifor năprasnic l-a frînt...
Ca pe-o trestie l-a doborît...
Ce-l va mai boci mama lui,
Cît va plînge și va geme..
Mergînd, ea plînge sfîșietor,
Șezînd, ea-și apasă mîinile pe piept.
Și geme mereu, geme de jale,
Și strigă mereu, strigă de jale.

La baza reprezentațiilor dramatice ale sumero-babilonienilor, ca și ale vechilor egipteni, stătea obiceiul de a jeli pe cei morți, împrumutat din viața poporului. Exprimarea nemijlocită a durerii era legată de credința în puterea tămăduitoare a acestui obicei.

Babilonienii sînt cei dintîi la care se întrevăd clar contururile mitului de mai tîrziu despre Orfeu: coborîrea zeiței Ișstar [3] în infern, în căutarea soțului-frate. Un detaliu caracteristic este că, în credința babilonienilor, morții pot fi făcuți să învie dacă se cîntă la un instrument de suflat [4], la flaut:

Singurul meu frate, nu mă plînge!
În zilele lui Tammuz, cîntați la flautul de lapsilazuli,
Cîntați-mi cu el la timpanul de porfir,
Cîntați-mi cu el, cîntăreți și cîntărețe,
Ca să învie morții, să respire miresmele!

În statul despotic sclavagist sumero-babilonian, ca și în vechiul Egipt, clasele dominante acordau o mare atenție dezvoltării muzicii de cult. O mărturie a rolului pe care era destinată să-l joace muzica de cult la babilonieni o constituie reglementarea detaliată a funcțiunilor preoților, împărțiți în cîteva ordine. Printre obligațiile lor figura nu numai executarea

[1] Prima reprezentare datează din al treilea mileniu î.e.n., iar a doua, de la începutul celui de-al doilea mileniu î.e.n.

[2] Tammuz sau Dumuzi — tînărul zeu al primăverii — după o legendă babiloniană antică, moare în fiecare an sub acțiunea distrugătoare a arșiței de vară, după o scurtă înflorire luxuriantă.

[3] Ișstar era zeița dragostei și a fertilității.

[4] La baza acestui simbol se află legătura — observată încă în vechime — dintre cîntatul la un instrument de suflat și actul respirației — semn al vieții.

a numeroase cîntece, dar şi cîntul la instrumente muzicale (liră şi diferite tipuri de tamburine). În muzica de cult erau folosiţi tot felul de clopoţei, ca amulete [1] împotriva nenorocirilor, precum şi o tobă de aramă, destinată cultului lunii şi al planetei Venus.

4. CULTURA MUZICALĂ A CHINEI ANTICE

Rolul muzicii în viaţa socială

China este o ţară multinaţională, cu o populaţie extrem de numeroasă. În procesul dezvoltării sale, poporul chinez a trăit timp de milenii neîmpărţit în clase, aflîndu-se în stadiul comunei primitive. De la destrămarea acestei orînduiri şi constituirea unei societăţi împărţite în clase, istoria Chinei numără aproape patru mii de ani, incluzînd epoca sclavagistă şi cea feudală. Orînduirea feudală, instaurată pe vremea dinastiilor Djou şi Ţin, s-a menţinut aproximativ trei mii de ani, iar după unificarea Chinei de către împăratul Şi-huan, din dinastia Ţin, s-a constituit un stat feudal absolutist, cu guvernămînt centralizat.

Sălbatica exploatare economică a ţărănimii şi asuprirea ei politică de către moşieri au provocat numeroase răscoale ţărăneşti, îndreptate împotriva dominaţiei moşierilor. „Răscoalele mici şi mari, al căror număr total se ridică la cîteva sute, au fost mişcări de protest ale ţăranilor, războaie revoluţionare ţărăneşti... În societatea chineză feudală, numai această luptă de clasă a ţărănimii, numai aceste răscoale şi războaie ţărăneşti au fost adevăratele forţe motrice ale evoluţiei istorice" [2].

Cu toată orînduirea despotică din trecut, s-au înfăptuit realizări de seamă în domeniul literaturii şi al artei, inclusiv al artei muzicale; s-au păstrat multe aprecieri juste ale savanţilor şi filozofilor chinezi din antichitate în legătură cu esenţa muzicii, cu profundul ei conţinut ideologic, cu imensul ei rol social. Forţa motrice în crearea valorilor culturale şi artistice a fost strălucitul talent al poporului chinez, însufleţit de năzuinţa de a întruchipa în artă aspiraţiile sale de secole, nădejdea într-un viitor fericit.

„În lunga perioadă a existenţei societăţii feudale în China, — remarcă Mao Ţze-dun, — a fost creată o strălucită cultură veche. De aceea, înţelegerea procesului de dezvoltare a acestei vechi culturi, eliminarea întregului balast feudal şi păstrarea a ceea ce este preţios din punct de vedere democratic este condiţia necesară pentru dezvoltarea noii culturi naţionale, pentru întărirea credinţei naţiunii în propriile sale forţe" [3].

Muzica populară a Chinei

Marele popor chinez a creat, de-a lungul istoriei sale, un număr imens de cîntece de muncă, lirice, rituale, melodii originale instrumentale şi de dans. Un loc important în această moştenire preţioasă îl ocupă cîntecele de muncă, de producţie, legate adesea de agricultură. Erau răspîndite cîntecele populaţiei sărace de la oraşe — muncitori, culi, barcagii şi meseriaşi. Printre ele se întîlnesc

[1] Amuleta este un obiect căruia superstiţia îi atribuie puteri supranaturale.
[2] Mao Ţze-dun, *Opere alese*, vol. 3, Ed. pentru literatura străină, 1953, pag. 141.
[3] Ibid., vol. 3, pag. 140.

lucrări pătrunse de spiritul de protest împotriva exploatatorilor. În multe cîntece sînt redate în amănunt evenimente istorice, răscoale țărănești, războaie civile.

Astfel, cîntecul popular, oglindă vie a istoriei poporului, plină de ecouri ale unor lupte înverșunate, a fost o puternică armă de protest social a forțelor populare progresiste.

Uneori, tema luptei pentru libertatea și fericirea popoarelor căpăta în cîntece o formă de exprimare metaforică. Dar și astfel de cîntece erau pătrunse, toate, fără excepție, de sentimentul dragostei pentru omul simplu și al urii față de asupritor.

Sînt variate și genurile de cîntece lirice și cele legate de viața cotidiană, reflectînd modul de trai al poporului, atitudinea sa față de familie, dragostea de patrie. Se întîlnesc și numeroase cîntece hazlii, pline de umor popular.

Un loc important îl ocupă în cîntecul chinez tablourile din natură. Așa sînt «Lumînări în adierea zefirului» (pentru huțin), «Cînd se va topi pe cîmp ultima zăpadă» (pentru ansamblu de pipaiști), «Potîrnichi în zbor» (solo de *flaut di*), «Primăvara pe lac», «Cînd pe crengile salciei joacă scîntei aurii» (solo de *flaut siao*) etc.

Poezia chineză veche reflectă larga răspîndire a muzicii în viața de toate zilele. Muzica însoțește totdeauna întîlnirile, despărțirile, descrierile de peisaje...

Aud un flaut de departe,
Trist, peste ape răsunînd, —

începe Vei In-u versurile închinate despărțirii de un prieten.

Poetul Li Bo, auzind din depărtare, într-o noapte de primăvară, „sunetele unui flaut de jasp", povestește despre „melodii triste și nostalgice".

Pe treisprezece strune-o melodie
Inima mea o sfîșie de dor, —

exclamă poetul din secolul IX al erei noastre, Bo Tziu-i, vorbind despre *cijenul* [1] unei cîntărețe:

Iubit prieten, roag-o să sfîrșească
Cu melodia ei, căci nu mai pot:
Mi-e teamă că de jale-n clipa asta
Bătrînu-mi cap va-ncărunți de tot.

Puterea cu care acționează muzica asupra omului este caracterizată deosebit de plastic de Bo Tziu-i în poemul *Cijenul*, în care este redată evocator improvizația inspirată a interpretei:

Ușoara ei mînă atinge trei strune,
Făcîndu-le tainic și lin să răsune.
Deși melodii încă nu se încheagă,
Simțirea artistei răzbate întreagă
Și ori și ce sunet de dor este plin,
Vorbindu-le parcă de tristu-i destin.
Se-ncruntă artista; cîntările sale
Măiestre vorbesc despre-o veșnică jale
Și parcă-s oglinda secretului greu
Ce-l poartă sărmana în sufletul său.

[1] *Cijenul* este un soi de gusla.

Pactul subliniază şi asociaţiile legate de registrul acut şi de cel grav :

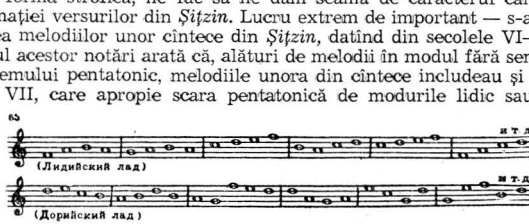
Scot strunele joase un susur profund,
Ca repedea ploaie de vară
Şi strunele-nalte c-un clinchet răspund,
Ca rîsul copilelor, seara.

Imaginile din poezia veche chineză permit, la rîndul lor, să ne facem indirect o idee despre varietatea conţinutului de idei şi emoţional al artei muzicale a Chinei antice.

Cel mai vechi monument al creaţiei de cîntece populare chineze — *Şiţzin* [1] clasica *Carte a cîntecelor* — constituie o mărturie a faptului că multe cîntece erau de origine populară. Minunatele imagini din cele trei sute cinci cîntece ale *Şiţzin*-ului îmbrăţişează toate aspectele vieţii poporului. Întîlnim aici corespondenţe — caracteristice pentru creaţia orală a poporului — între imagini din natură şi simţămintele profund umane. Tema muncii străbate ca un fir roşu întreaga *Carte a cîntecelor.*

Deşi nu există o notare muzicală a celor mai vechi cîntece din *Şiţzin,* totuşi structura versurilor, ritmul, repetarea cu precădere a silabelor accentuate, forma strofică, ne fac să ne dăm seama de caracterul cantabil al declamaţiei versurilor din *Şiţzin.* Lucru extrem de important — s-a păstrat notarea melodiilor unor cîntece din *Şiţzin,* datînd din secolele VI—I î.e.n. Studiul acestor notări arată că, alături de melodii în modul fără semitonuri al sistemului pentatonic, melodiile unora din cîntece includeau şi treptele IV şi VII, care apropie scara pentatonică de modurile lidic sau doric :

65

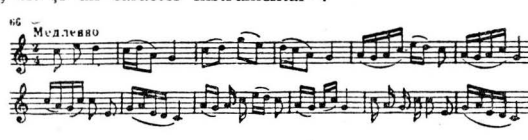


Orînduirea feudală, care s-a menţinut în China timp de trei mii de ani, a frînat dezvoltarea economică, politică şi culturală a poporului chinez.

„Societatea chineză bătea pasul pe loc în domeniul economic şi social", — afirmă Mao Ţze-dun. Trăsăturile tradiţionale ale culturii şi artei chineze au păstrat pînă în secolul XIX specificul celei mai vechi perioade a culturii chineze. Această împrejurare importantă ne permite să reconstituim trăsăturile distinctive ale muzicii Chinei antice şi pe baza cîntecelor populare notate într-un trecut relativ apropiat.

Ca model al liricii populare poate servi cîntecul fetelor, «Despărţirea», a cărui melodie, lentă şi tristă, posedă atît elemente de expresivitate vocală, cît şi un caracter instrumental [2] :

66



[1] Unii istorici afirmă că cele 305 poezii din *Şiţzin* au fost culese de Confucius (551—479 î.e.n.), care le-a ales dintr-un număr imens de cîntece pur populare.

[2] Şneerson G. *Cultura muzicală a Chinei.* M. 1952, pag. 86—87.

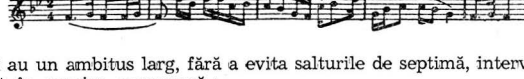
Între genurile cele mai vechi de cîntece răspîndite în popor se numără cîntece şi piese instrumentale cu caracter ritual ; este semnificativ faptul că multe melodii ale cîntecelor de cult au pătruns în popor [1].

Principalele caractere ale muzicii chineze

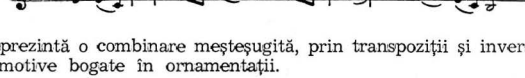
Însumînd trăsăturile specifice ale notărilor de muzică chineză păstrate pînă în zilele noastre, şi ale cîntecelor care trăiesc în tradiţia orală, putem stabili multe din trăsăturile caracteristice ale acestei muzici.

Cîntecele chineze au o melodică foarte bogată şi originală. Ele folosesc pe scară largă cele mai variate mijloace de expresie i n t o n a ţ i o n a l e, r i t m i c e ş i d e t i m b r u.

Melodiile chineze se remarcă prin suplețe, sensibilitate, o mare putere de expresie ; intonaţiile se desfăşoară uneori măsurat, sever, reţinut :



alteori au un ambitus larg, fără a evita salturile de septimă, interval neobişnuit în muzica europeană :

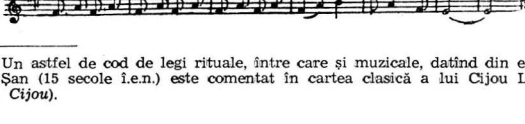


sau reprezintă o combinare meşteşugită, prin transpoziţii şi inversări ale unor motive bogate în ornamentaţii.

În melodica chineză joacă un rol important trecerile repezi din registrul acut în cel grav şi invers. Varietatea de timbru este sporită prin întrebuinţarea falsetului — probabil, o rămăşiţă a tradiţiilor străvechi, legate de obiceiul travestirii, care era unul din atributele nelipsite ale dansurilor arhaice.

Şi ritmul muzicii chineze vechi este plin de originalitate (mai ales în cîntecele laice) ; aici, spre deosebire de melodiile de cult, se utilizează un ritm liber, adesea sincopat ; în mod frecvent, alternează măsuri pare şi impare, de cinci sau şapte timpi.

Resursele expresive ale muzicii chineze vechi sînt considerabil sporite şi de structura ei, care vădeşte o mare măiestrie. Întîlnim aici şi perioada construită din nouă măsuri, şi repetarea în variante a unei melodii simple şi expresive, şi dezvoltarea, în fraza finală, a celulei melodice iniţiale :



[1] Un astfel de cod de legi rituale, între care şi muzicale, datînd din epoca dinastiei Şan (15 secole î.e.n.) este comentat în cartea clasică a lui Cijou Li (*ordonanţele Cijou*).

Textul cîntecului : „În ziua cînd ai plecat, sufla un vînt puternic dinspre miazănoapte. Cît m-am temut pentru tine, cît am tremurat pentru tine" [1].

Una din cele mai importante particularităţi ale muzicii chineze este unitatea indisolubilă dintre textul poetic şi muzică, iar uneori şi legătura dintre muzică, gest şi joc. Aceasta ne explică pentru ce melodiile chineze nu-şi desfăşoară întreaga forţă emoţională în execuţia lor de sine stătătoare, ci în contact cu alte genuri de artă temporale sau în condiţiile unei execuţii teatralizate.

Merită o atenţie deosebită legătura dintre muzica vocală şi fonetica vorbirii populare. După cum se ştie, fonetica limbii chineze este excepţional de complexă : la fiecare pas, înţelesul unui anumit cuvînt se schimbă în funcţie de intonaţie (aceeaşi hieroglifă sau combinaţie poate avea mai multe zeci de înţelesuri diferite, în legătură cu caracterul rostirii ei). Muzica nu discordă cu intonaţiile vorbirii ; din contra, prin aplicarea unor legi muzicale specifice, ea adînceşte valoarea semantică a pronunţiei.

Date fiind cele de mai sus, nu este întîmplătoare predominarea monodiei în muzica poporului chinez ; numai cu această condiţie poate fi deplin relevat, în intonare, sensul emoţional al textului, fiind redate cu fineţe cele mai neînsemnate nuanţe ale frazării. Nu este întîmplător nici faptul că polifonia este uneori „subordonată unei voci", vocile a doua şi a treia reproducînd întorsăturile melodiei principale şi variind-o într-un chip relativ neînsemnat.

Este originală şi îmbinarea muzicii vocale cu cea instrumentală. Instrumentele sau creează un fond de zgomote, peste care „se aşterne" melodia, sau urmează pas cu pas melodia vocală, ca o „umbră" a ei, constituind un fel de reflectare instrumentală a melodiei respective. Alteori, rolul instrumentelor (mai ales în muzica de teatru) se reduce la crearea unui cadru sau a unei terminaţii *sui generis* pentru melodia vocală plasată în centru.

Şi predominarea sistemului pentatonic [2] din timpurile cele mai vechi conferă muzicii chineze un caracter aparte.

Muzica de curte şi de templu

Muzica de templu şi de curte a Chinei vechi contrastează puternic cu cîntecele populare realiste şi pline de adevăr. Ea se remarca prin convenţionalism şi o solemnitate artificială, fiind subordonată etichetei afectate care domnea la curtea împăratului. Cartea *Li ţzi* («Descrierea etichetei»), în capitolul *Iue ţzi* («Descrierea muzicii»), prescria schema exactă a dispunerii instrumentelor muzicale, enumera ce, cum, cînd şi în ce împrejurări trebuia să cînte orchestra. Programul ceremoniilor şi al ritualurilor de curte şi de cult era elaborat cu minuţiozitate. Se executau cîntece şi imnuri cu acompaniament orchestral, numere de dans şi pantomime însoţite de muzică instrumentală şi vocală.

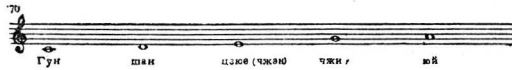
[1] Liui Tzi. *Despre muzica populară chineză*, Revista *Sovietskaia muzîka*, 1953, nr. 11, pag. 67.

[2] Se ştie că studierea modală a cîntecelor chineze, luată izolat, nu determină caracterul lor. Aşa, de exemplu, cîntecele provinciei Hunan, construite de obicei pe o scară muzicală hexacordică, se remarcă uneori printr-un caracter vioi, vesel, alteori exprimă tristeţea, dorul sau meditaţia religioasă şi se deosebesc net de cîntecele din provincia Suiuan (construite şi ele pe aceeaşi scară) atît prin caracterul, cît şi prin coloritul muzicii.

Sistemul pentatonic

O mare originalitate o conferă muzicii chineze populare şi profesionale, atît celei arhaice cît şi, — în mare măsură — celei contemporane, sistemul muzical de cinci sunete — pentatonic, instituit de teoreticienii muzicali chinezi încă aproximativ în secolul IV î.e.n. [1] :

70



Predominarea sistemului pentatonic timp de milenii, pînă în zilele noastre, în cele mai diferite genuri ale muzicii chineze este confirmată şi de notările de cîntece şi imnuri din epocile Cijou şi Han, şi de muzica teatrului clasic tradiţional chinez, şi de culegerile de cîntece populare vechi şi noi.

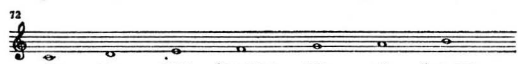
În funcţie de succesiunea intervalelor de un ton întreg şi de un ton şi jumătate, între treptele învecinate, pe baza sistemului pentatonic pot fi alcătuite cinci moduri :

71

Cinci moduri analoge pot fi construite pornind de la orice treaptă a scării pentatonice.

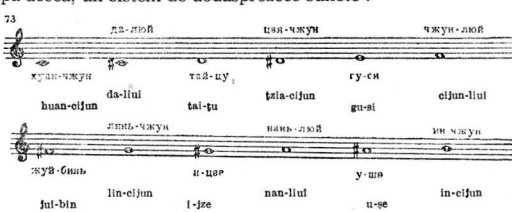
Cristalizarea sistemului pentatonic în vremurile vechi este legată într-o măsură considerabilă şi de cercetările teoretice ale filozofilor şi savanţilor chinezi din antichitate. În secolul III î.e.n., în scara muzicală pentatonică se introduc două trepte suplimentare şi astfel apare un sistem muzical heptacordic, cu următoarea scară muzicală :

72



iar după aceea, un sistem de douăsprezece sunete :

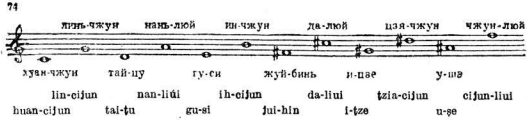
73



[1] În urma rugăminţii autorului, I. Z. Alender, cercetător în domeniul studiului instrumentelor, a reexpus în pag. 69—74 datele cele mai importante în legătură cu instrumentele muzicale şi modurile chineze vechi, fapt pentru care autorul îi exprimă recunoştinţa sa.

Această scară muzicală cromatică a fost elaborată de teoreticienii chinezi pe baza legilor acusticii și a fost numită *liui-liui*. Teoreticienii chinezi știau, cu mult înaintea învățaților greci din antichitate, că raporturi între lungimile coardelor (sau înălțimile coloanelor de aer) de 1 : 2, 2 : 3 și 3 : 4 asigură, respectiv, obținerea octavei, a cvintei perfecte și a cvartei perfecte. Pe baza acestor principii a fost construit dispozitivul acustic *liui*, compus din 12 tuburi, care era în același timp un etalon al înălțimii sunetelor. Scara muzicală a *liui* era astfel construită :

74



Huan-cijun este tonul fundamental : îi corespunde tubul cel mai lung ; tonul următor *lin-cijun* (cvinta *huan-cijun*-ului) este dat de un tub în care înălțimea coloanei de aer (secțiunile fiind egale) este de 2/3 din înălțimea coloanei din tubul *huan-cijun ;* dacă înălțimea tubului *lin-cijun* este mărită cu 1/3 se obține tubul *tai-țu* (care dă cvarta perfectă mai jos de *lin-cijun* sau secunda mare mai sus de *huan-cijun*). Toate sunetele următoare se obțin în aceeași ordine, adică prin micșorarea și mărirea alternativă a înălțimii coloanei de aer din tubul precedent.

Scara muzicală prezentată în exemplul 74, redusă la o octavă și construită în ordinea înălțimii sunetelor, dă scara muzicală cromatică, despre care am vorbit mai sus (v. exemplul 73).

Fiecare din cele 12 trepte ale sistemului *liui-liui* era legată — printr-o serie de simboluri complicate — de anumite imagini din viața naturii, a societății etc. (Astfel, fiecare din cele 12 trepte ale scării muzicale simboliza una din cele 12 luni, una din cele 12 ore etc., și fiecărui sunet îi corespundea o anumită culoare.)

Sistemul *liui-liui*, cu cele 12 semitonuri cromatice ale sale, era baza acustică, iar nu modală a muzicii chineze vechi, căci dintre cele 12 trepte cromatice posibile în limitele unei octave, practica muzicală alegea acele trepte ale modului care erau caracteristice pentru sistemul pentatonic de gîndire muzicală. Astfel, este eronată părerea că sistemul pentatonic ar fi în întregime determinat de particularitățile acustice ale sistemului muzical al Chinei vechi.

Toate aceste scări muzicale cromatice nu erau încă uniform temperate. Însă trebuie subliniat că teoreticienii chinezi au elaborat cu mult înaintea celor europeni scara muzicală cromatică uniform temperată (teoreticianul muzical He Cen-țian, anii 370—447 ai e.n.). Teoreticianul muzical din perioada dinastiei Min, Ciju Tzai Iui, a dezvoltat în anul 1584 principiul acestei scări muzicale cromatice și l-a aplicat, în practică, în construcția instrumentelor de suflat.

Folosirea cu precădere a sistemului pentatonic în muzica chineză a făcut pe unii autori să răspîndească părerea eronată că această muzică ar fi primitivă, nedezvoltată. Însă pentatonicul s-a păstrat și în muzica națională a multor popoare ale U.R.S.S., ai căror creatori exprimă un conținut socialist în formele naționale specifice muzicii lor.

Există și alte varietăți ale sistemului pentatonic, care includ, alături de semitonuri, și intervalul de secundă mărită.

Exemple strălucite de îmbogățire a sistemului pentatonic sînt citate de prof. D. Kabalevski, care arată că în unele melodii ale muzicii chineze contemporane coexistă sensibila armonică inferioară și sensibila naturală superioară [1].

Deși teoria muzicală chineză nu a folosit noțiunile de major și minor, totuși modurile al treilea și al cincilea posedă un caracter minor vădit, spre deosebire de caracterul major al modurilor întîi, al doilea și al patrulea.

În «Culegerea de cîntece populare» în redacția compozitorului Min Mei (1949), predomină sistemul pentatonic pur (153 de cîntece). În 32 dintre cîntece este adăugată treapta VII, în 20 de cîntece treapta IV, în 21, treapta IV alterată suitor. În zece cîntece sînt prezente atît treapta IV cît și treapta VII.

Un domeniu important al culturii muzicale chineze, din timpuri străvechi și pînă în zilele noastre, este teatrul muzical chinez.

Actualmente, în diferite raioane ale Chinei există un număr imens de trupe de operă și artiști profesioniști, fără a mai vorbi de artiștii amatori.

Începuturile teatrului muzical clasic chinez datează din secolul XII. Date în legătură cu teatrul muzical chinez pot fi găsite în pag. 188 și următoarele.

Instrumentele muzicale

Specificul muzicii chineze se vădește și în folosirea unor instrumente muzicale variate, cele mai multe de origine foarte veche. Un loc important îl ocupă diferitele specii de tobe și gonguri ; în muzică predomină registrele înalte și uneori sunetele stridente. Marea varietate a materialelor folosite pentru confecționarea instrumentelor muzicale chineze (piatra, argila, arama și aliajele acesteia ; pielea, lemnul, tărtăcuțele, mătasea) se reflectă în caracterul timbrelor lor și determină o mare bogăție de culori a paletei sonore.

Instrumentele muzicale chineze cuprind toate grupele și subgrupele de instrumente în clasificarea lor modernă : instrumente cu coarde (ciupite, cu arcuș și de percusiune) ; instrumente de suflat (labiale [2], cu ancie de trestie și cu mușțiuc) ; instrumente cu ancii metalice (pneumatice [3] și ciupite) ; instrumente cu placă, palmate (cu membrană) sau cu sonoritate proprie (toate trei, de percusiune).

Cele mai vechi dintre instrumentele cu coarde ciupite sînt *se* și *cijen*, ambele din familia guslei de masă (adică instrumente orizontale, cu un număr mare de coarde, care nu sînt scurtate în timpul execuției), precum și instrumente deosebit de prețuite *țisianțin* și *țisianguțin* (prescurtat „guțin" sau „țin") — un strămoș și un gen de țiteră. Toate aceste instrumente existau încă din perioada dinastiei Cijou (anii 1122—249 î.e.n.), căci în cartea *Sițzin* ele sînt pomenite în versuri ce datează din perioada respectivă. La toate aceste trei instrumente corpul este de lemn ; numărul de coarde (de mătase) cel mai obișnut este : la *se* — 25 și 16 ; la *cijen* — 13—16 ; la *țisianțin* —7.

[1] Kabalevski D. *Muzica Chinei libere, Sovietskaia muzika*, 1952, nr. 5.
[2] Tot soiul de flaute ș.a.
[3] De exemplu, armonica de mînă și de gură.

În China este larg răspîndit și instrumentul cu patru coarde ciupite *pipa* — o variantă a lăutei arabe, precum și instrumentele cu arcuș din familia *huțínului* : *erhu* cu două coarde, *sihu* — cu patru coarde — și altele. Acestea din urmă joacă în China un rol analog cu al viorii europene ; sînt răspîndite în popor și, alături de alte instrumente (de suflat și de percusiune), intră în alcătuirea orchestrelor teatrale. Trăsăturile distinctive ale acestor instrumente cu arcuș sînt următoarele : degetele executantului scurtează coardele fără a apăsa pe gît, care lipsește la aceste instrumente, iar părul arcușului este trecut printre coarde.

La fel de răspîndit în popor este un instrument cu trei coarde ciupite, din familia lăutei — *sansian*, folosit — în sudul și în nordul țării (în nord, adesea împreună cu *toba dagu)* — pentru a acompania recitarea diferitelor legende.

Dintre instrumentele de percusiune cu coarde, cel mai răspîndit în China este *ianțin ;* acesta nu este nimic altceva decît țambalul, care sub numele de *ciju* era cunoscut în China încă în secolul III î.e.n.

Cele mai vechi instrumente de suflat chineze *siuan* (ocarina de ceramică), găsit în săpături care au scos la iveală așezări locuite în epoca In (Șan), între anii 1401 ?—1122 ? î.e.n., precum și *paisiao* — un fel de flaut al lui Pan, alcătuit din 12—16 tubușoare, apărut probabil în aceeași epocă.

Din grupa instrumentelor de suflat fac parte tot felul de flaute longitudinale — *siao,* transversale — *di* și *ci,* instrumente cu ancie dublă de trestie : *guan* — un fel de oboi foarte simplu și *sona* — un instrument identic cu *surnaiul* din Asia Centrală și cu *zurna* caucaziană ; și, în sfîrșit, instrumentele cu muștiuc fără ventil — *haotun, laba* și altele, de tipul trompetei și al goarnei.

Între instrumentele cu ancii metalice, un loc important îl ocupă *șen*-ul, care trebuie considerat pe drept cuvînt precursorul categoriilor de instrumente europene de mai tîrziu : *baianul,* armonicile de mînă și de gură, fisarmonicile etc. Acest instrument pneumatic cu ancii este format dintr-un rezervor (de lemn sau de metal sau, mai simplu, confecționat dintr-o tărtăcuță uscată), în care sînt introduse 12—17 tuburi de bambus, fiecare din acestea fiind prevăzut la extremitatea interioară cu cîte o ancie de metal (bronz), cu un anumit acordaj. Sunetele sînt obținute prin insuflarea și aspirarea aerului. Sunetele *șen*-ului sînt foarte agreabile (ceva mai dulci decît ale armonicilor europene) ; ambitusul lor obișnuit se întinde de la nota *la* a primei octave pînă la nota *re* a celei de-a treia octave. Scara muzicală a *șen*-ilor vechi este diatonică ; în zilele noastre au intrat în uz *șen-i* cu scara muzicală cromatică. Izvoarele literare *(Sițzin)* afirmă că *șen*-ul era cunoscut în epoca Cijou, dar sînt argumente întemeiate să se presupună că acest instrument exista și în epoca In (Șan). Cum *șen*-ul produce mai ales acorduri gata formate, vedem că muzica chineză cunoaște și polifonia.

Este deosebit de caracteristic pentru muzica chineză marele număr de instrumente cu placă, cu membrană și cu sunet propriu [1]. În ceea ce privește metoda de obținere a sunetelor, acestea sînt instrumente de percusiune. Ele sînt confecționate din piatră, lemn, fier și aliaje de cupru. Cel mai vechi instrument cu placă este *țin* — o placă de piatră (adesea de nefrit), în formă de seceră, de un unghi sau de formă ovală, suspendată

[1] În care sursa sonoră este instrumentul însuși sau corpul acestuia.

de o ramă în care se loveşte cu un ciocănel. În Europa, *ţin*-ul este cunoscut sub numele de gong de piatră. O serie de *ţini* (de obicei 16) se numeşte *bianţin* şi nu este altceva decît *litofonul* european ; el poate servi la executarea a diferite melodii, în funcţie de scara muzicală în care sînt acordaţi *ţin*-ii. Există o deplină analogie între *bianţin* şi instrumentul cu sunet propriu *biancijun*, format dintr-o serie de instrumente *cijun* (numele chinez al clopotelor), suspendate de o ramă. Afară de gongul folosit singur, foarte răspîndit în China, există şi gonguri dispuse în serie — *iunloc*, acordate de cele mai multe ori diatonic, cu întinderea între octava întîia şi a treia. Asortimentul de tobe, care ocupă un loc de frunte atît în muzica populară cît şi în orchestrele de operă, este extrem de variat. Este suficient să menţionăm că în orchestrele de operă, la toba mică — *bangu* — bate însuşi dirijorul, pentru a înţelege ce importanţă se acordă în muzica chineză elementelor ritmice, iar uneori şi emiterii semnalelor. Fără tobă nu e de conceput în China nici un dans, nici o procesiune, nici un spectacol.

În zilele noastre, alături de instrumentele chineze naţionale, încep să capete o largă răspîndire pianul şi instrumentele orchestrei simfonice moderne.

Rolul important al muzicii instrumentale în vechea Chină este confirmat şi de amploarea serviciului muzical de la curte. Astfel, pe timpul unui împărat din dinastia Han (anii 140—87 î.e.n.), se înfiinţează la curte o instituţie specială — Iuefu (Camera muzicală), al cărei personal număra peste 900 de oameni — funcţionari şi interpreţi.

Afară de orchestrele de curte şi de cult, în China veche existau şi orchestre militare, în care rolul predominant îl jucau instrumentele de percusiune şi suflătorii de metal. Într-un decret privind îndatoririle orchestrelor militare se spunea : „La întoarcerea armatei victorioase, instructorul muzical trebuie să înveţe pe soldaţi să execute cîntecul triumfal «Kai-ku» şi să fie el însuşi solistul corului".

Muzica militară era de obicei însoţită şi de dansuri ostăşeşti, pentru care se foloseau costume şi recuzită specială (platoşe, scuturi, lănci ş.a.).

Problemele de muzică în scrierile cu caracter istorico-filozofic din China antică

Toate cele expuse sînt o mărturie a rolului extrem de important al muzicii atît în viaţa socială a maselor asuprite cît şi în a clasei dominante din vechea Chină. Această mare importanţă a muzicii a fost relevată în repetate rînduri în monumentele literare ale Chinei antice şi într-o serie de date istorice păstrate pînă în zilele noastre.

Astfel, în lupta dusă între diferite curente filozofice era folosită ca armă şi muzica. Adversarii lui Confucius îi reproşau acestuia faptul că „pentru a-şi cîştiga adepţi, el cînta la instrumente cu coarde şi din gură, bătea toba şi dansa. El se interesa de regulile diferitelor dansuri, pentru a atrage mulţimea".

Confucius acorda o mare importanţă şi *Cărţii cîntecelor* (*Siţzin*), afirmînd că „cunoaşterea *Siţzin*-ului ne ajută să îndreptăm pe alţii pe drumul cel mai demn de urmat... să înţelegem pornirile şi sentimentele lor...".

Cartea lui *Lao Ţzî — Dao de-ţzin* (la hotarul dintre secolele IV—III î.e.n) confirmă şi ea marele rol al muzicii în China veche, căci în enumerarea darurilor lui Dao, muzica este pusă înaintea hranei ; marele Dao,

după părerea autorului, „dăruieşte oamenilor pacea, liniştea, muzica şi hrana" (*Lao Ţzî*)[1]

Documente străvechi vorbesc despre folosirea muzicii ca mijloc de educaţie, de îndulcire a moravurilor oamenilor. Ele proclamă legătura dintre principiul estetic şi cel etic : „Muzica este floarea îmbălsămată a virtuţii".

Înţelegînd marele rol social al muzicii, reprezentanţii claselor dominante din China veche au căutat s-o utilizeze în scopul unei tot mai mari asupriri a poporului chinez.

Iată pentru ce în unele scrieri răzbate teama reprezentanţilor clasei dominante, ca nu cumva, sub influenţa muzicii, poporul să refuze să se mai supună. Sîma Ţian, autorul unor Memorii istorice, raţiona astfel : abuzul de muzică (desigur, nu de muzică de curte şi templu, ci de muzică populară) face pe oameni să piardă stăpînirea de sine şi sentimentele de respect şi supunere, pe care trebuie să le poarte celor mai presus de dînşii. „Frăţia de sentimente", la care se ajunge sub efectul acestei muzici, — după părerea autorului — poate şterge barierele dintre clasele sociale, să desfiinţeze starea de inegalitate. Iată pentru ce reprezentanţii clasei dominante repetau pe toate tonurile afirmaţia că „principala virtute este ordinea", o reglementare în tot ce există, şi de aceea „este bună acea muzică prin care nu se distruge, ci se întăreşte această ordine". De aici şi atitudinea de veneraţie faţă de ceremonialul stabilit din vechime, atitudine caracteristică pentru cultura de curte şi templu în China antică : „Ceremoniile sînt orînduite de cer şi pămînt". „Ele au servit împăraţilor din vechime pentru o ordonare a sentimentelor umane".

O explicare detaliată a legăturilor existente între factorii sociali, politici, psihologici şi muzică este dată în cartea *I ţzin* (Cartea schimbărilor), datînd din secolele IX—VII î.e.n. ; ea afirmă că în epoca dezordinilor politice muzica devine indecentă, că atunci ea „tulbură spiritele, slăbeşte energia, violează legile armoniei...".

Sursele literare ale Chinei, ca şi ale altor civilizaţii orientale din antichitate, repetă sistematic afirmaţia că muzica reflectă armonia naturii şi bazele morale ale societăţii umane ; că principiul muzical stă la baza legilor universului şi le dirijează.

Cele expuse dovedesc cu prisosinţă marea originalitate şi importantele realizări ale culturii muzicale a Chinei antice.

Cu toată dominaţia multiseculară a feudalismului şi cu tot amestecul în treburile Chinei, timp de un secol, al imperialismului străin, poporul chinez a păstrat de-a lungul veacurilor muzica sa autohtonă, bogăţia ei melodică, fineţea şi inventivitatea ei ritmică, abundenţa de îmbinări de timbre şi multe trăsături preţioase ale artei muzicale teatrale.

În zilele noastre, cultura muzicală a Republicii Populare Chineze (ca şi alte domenii ale culturii) a căpătat un nou stimulent viguros pentru dezvoltarea sa. Creînd o nouă cultură muzicală, poporul chinez priveşte cu pietate cele mai bune tradiţii ale muzicii antichităţii, conservîndu-le şi îmbogăţindu-le.

[1] Lao Tzî. Dao De-ţzin, XXXV (traducerea este dată în anexă la lucrarea lui Ian Hin-şun *Filozoful chinez din antichitate Lao Tzî şi învăţătura lui.* Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., 1950, pag. 134).

5. CULTURA MUZICALĂ A INDIEI ANTICE

Între țările orientale cu o veche civilizație, un loc important îi aparține Indiei antice, cu cultura ei artistică.

Arta Indiei nu și-a pierdut nici pînă în zilele noastre caracterul profund autohton : ea reflectă veridic viața și aspirațiile poporului.

Rezultatele săpăturilor efectuate pe teritoriul Indiei permit să se presupună că, prin unirea laolaltă a comunităților sătești, aici s-a format de timpuriu un stat sclavagist împărțit în clase, avînd trăsături caracteristice de stat despotic asiatic și o riguroasă împărțire în caste.

Prima castă o formau ostașii puternici și bogați — care stăpîneau pămînturi întinse și sclavi numeroși — precum și preoții brahmani. Casta agricultorilor [1] producea toate bunurile necesare existenței ostașilor și a brahmanilor. Sclavii, care trăiau în cele mai grele condiții, trebuia să muncească pentru întreaga populație liberă, să îngrijească de sistemele de irigație și să execute alte munci publice care necesitau un mare număr de brațe de muncă.

Săpăturile arheologice au scos la iveală mărturii ale nivelului cultural relativ ridicat al dravidienilor, care au locuit în valea rîului Indus încă înainte de presupusa cucerire asiriană din al doilea mileniu î.e.n. Acest fapt spulberă legenda despre calitățile superioare cu care ar fi înzestrată în exclusivitate rasa ariană și permite să se presupună că reprezentanții acestei rase au împrumutat de la dravidieni [2] realizările culturii acestora, impresionante pentru acea vreme.

Informații în legătură cu cultura indiană așa cum era ea cu aproximativ două mii de ani înaintea erei noastre pot fi găsite în *vede*, scrise în acea epocă pe frunze de palmier. S-au păstrat pînă în zilele noastre aproape 50.000 de manuscrise cuprinzînd o bogată literatură antică în limba sanscrită [3].

Dintre lucrările literaturii vedice, împărțite în patru cărți (*Rigveda, Iagiurveda, Samaveda, Atharvaveda*), cea mai prețioasă pentru istoria culturii muzicale este *Samaveda*, cuprinzînd melodii de cîntece care s-au născut pe baza textelor de cult ale *Rigvedei* [4]. Imnurile *Rigvedei* nu se cîntau, ci se declamau.

În așa-numitul «veac de aur», în timpul dinastiei Gupta (secolul IV al e.n.), India era una din țările cele mai evoluate ale lumii antice.

Arta Indiei vechi a ajuns la o mare înflorire în toate ramurile sale. Alături de artele plastice, un loc important era ocupat și de arta muzicală.

---

[1] Agricultorii locuiau în comunități și îngrijeau în colectiv de canale și diguri.

[2] Dravidienii posedau încă în prima jumătate a celui de-al patrulea mileniu î.e.n. o scriere hieroglifică evoluată, iar artele plastice atinseseră la ei un nivel înalt.

[3] Cuvîntul *veda* derivă dintr-o rădăcină sanscrită (a ști, a cunoaște).

[4] *Rigveda* este o culegere de imnuri și texte de cult. Culegerile *Rigvedei* erau foarte vaste, fiind formate din 10 cărți care cuprindeau 1028 de imnuri.

Importanța muzicii în viața socială a vechii Indii

Încă din vechime dăinuia convingerea că importanța muzicii în viața oamenilor este covîrșitoare și credința în acțiunea ei miraculoasă asupra animalelor și a fenomenelor naturii.

Vechii hinduși credeau că executarea melodiilor interzise putea provoca incendii. Este semnificativă legenda despre un cîntăreț care, constrîns de stăpînul său să cînte o astfel de melodie, a ars de viu, deși stătea cufundat pînă la gît în apa unui rîu.

Se cunosc cîntece-invocații ale hindușilor, folosite pentru îmblînzirea șerpilor și a elefanților întărîtați.

Puternica acțiune a muzicii a generat credința într-o origine divină a ei (mitul despre muzicanta Sarasvati, soția lui Brahma, care ar fi dăruit oamenilor cel mai minunat dintre toate instrumentele — *vina* [1]); în concepția vechilor hinduși, tot de origine divină erau considerate și melodiile de bază — *raga* [2].

Cu ajutorul dansului și al muzicii, hindușii socoteau posibilă exprimarea celor mai profunde trăiri și, mai mult, reflectarea întregii orînduiri a universului:

În ce chip să exprimăm
Mersu-a toate cîte sînt?
Doar prin dans. Prin el putem...

scria marele poet și dramaturg indian Kalidasa (sec. IV—V e.n.).

Legăturile muzicii cu cuvîntul și dansul

Muzica indiană veche, la fel ca și muzica altor civilizații orientale antice, este strîns legată de cuvînt, gest, mișcare; este semnificativ faptul că termenul indian „*sanghit*" (muzica) exprimă unitatea dintre cînt, muzică instrumentală și dans.

Într-un vechi tratat indian, sînt enumerate 24 de mișcări ale capului, exprimînd compătimirea, mirarea, frica, indiferența, nepăsarea, pasiunea înfocată, nerăbdarea, pregătirea pentru luptă și numeroase alte sentimente. Și mai numeroase erau gesturile mîinilor (57 de variante).

În opera lui Kalidasa citim:

Tot corpul părea că vorbește...
Erau negrăit de frumoase
Mișcările mîinilor sale,
Urmate de pauze. Dansul
Reda măiestrit simțăminte,
Noian de pasiuni de tot felul.

Aceste concepții ale vechilor hinduși despre rolul social al muzicii sînt legate, în primul rînd, de excepționala dezvoltare a muzicii de dans, care avea totdeauna subiect și se ridica adesea pînă la nivelul dramei muzicale (așa-numitul stil „*Katakhali*", unul din cele mai vechi dansuri clasice indiene, care a luat ființă în sud-vestul Indiei).

În India au apărut de timpuriu diferite stiluri de dans clasic.

În pantomima muzicală *Katakhali* sînt zugrăviți plastic nu numai oamenii, ci și fiarele și păsările. O trăsătură caracteristică a acestui dans

[1] *Vina* este un instrument cu coarde ciupite, avînd dedesubtul gîtului două cutii de rezonanță din tărtăcuțe.

[2] Despre *raga* v. mai departe, pag. 68.

este folosirea măştilor. Ansamblul de interpreţi este alcătuit din 12 dansatori, 2 cîntăreţi-povestitori, care expun conţinutul fiecărui tablou, şi dintr-o mică orchestră (tobă, flaute, gong) [1].

În stilul *Katakhali* s-a format un fel de „dicţionar al mîinilor" (*mudra*) [2], cuprinzînd 24 de gesturi principale, afară de numeroase variante.

În regiunea de nord-est se dezvoltă stilul de dans *Manipuri*, care păstrează rămăşiţe ale unor străvechi obiceiuri populare (aici predomină motivele belşugului, invocările naturii). Cel mai remarcabil dans *Manipuri* — *Ras Lila* — redă ideea dragostei exaltate şi posedă o serie de variante, în funcţie de anotimp, zi, poziţia lunii pe cer etc. Atrag atenţia costumele bogate în culori, alternarea cîntului coral monodic cu interludii instrumentale. În dansurile solistice (de exemplu, în dansul cu toba) interpretul îndemînatic este în acelaşi timp dansator şi muzicant, virtuoz al unui instrument de percusiune [3].

Unul din cele mai vechi stiluri de dans clasic, cel mai complex şi mai evoluat din punct de vedere muzical, este *Bharata Natiam* (apărut cu vreo două mii de ani î.e.n.). El s-a format în sud-estul Indiei, regiune care era un leagăn al tradiţiilor şi obiceiurilor naţionale. Acest dans este un fel de poem coregrafic în şapte părţi. În ele se succed rugi către zei (cărora le este dedicat dansul), improvizaţii, un cîntec-dans, unele motive din lirica erotică, reflectate în muzică. Se disting o melodie principală, o melodie de răspuns şi o dezvoltare sui generis. În încheiere, cîntăreţul recită distihuri din poezia clasică indiană, gesturile şi mişcările dansatoarei ilustrînd conţinutul versurilor. Pentru această muzică se alegeau cu strictеţe cele mai adecvate *raga* şi *tala* (tipul de legătură a raporturilor ritmice).

Toate aceste stiluri vechi de dans clasic reprezintă de fapt o sinteză între muzică, dans, poezie, pictură şi dramă. Temele acestor poeme coregrafice îşi au obîrşia în străvechi legende indiene, mai ales în epopeile *Mahabharata* şi *Ramayana* [4].

Subiectele dansurilor populare tradiţionale ale Indiei au fost inspirate şi de natura înconjurătoare, precum şi de activitatea de fiecare zi a locuitorilor ; în dansurile populare — care se îmbină adesea cu cîntecele — se reflectă scene de însămînţare, seceriş, vîslit, pescuit, imagini din munca meseriaşilor, scene de bîlci.

Aşa, de exemplu, dansul popular al secerişului, care începe cu un cîntec melodios (exprimînd dorinţa ca recolta să fie bogată), conţine episoade reproduse în dans : femeile pasc vitele, sosesc bărbaţii cu seceri şi coase, fetele le ies în întîmpinare şi execută împreună «Dansul secerişului»[5].

---

[1] Siniaver L. *Muzica Indiei*. M., 1958, pag. 78.

[2] *Mudra* este „poziţia degetelor mîinii, exprimînd convenţional un anumit obiect, idee sau sentiment" (ibid., pag. 77—78).

[3] Siniaver L. *Muzica Indiei*, pag. 73—76, 81—82.

[4] *Mahabharata* este o culegere de povestiri şi legende legate de luptele interne care au răscolit India cu aproximativ două mii de ani î.e.n. şi abordînd probleme etice şi filozofice. Ea a fost creată în secolele V—IV î.e.n. *Ramayana* este un vast poem epic, datînd tot din secolele V—IV î.e.n. şi povestind isprăvile eroului Rama.

[5] Într-o serie de cazuri poate fi stabilită provenienţa acestor dansuri legate de muncă din străvechi dansuri rituale — în momente ca acelea cînd dansatorii indieni invocau în mişcările lor marea înfuriată şi, variind treptat ritmul dansului, căutau să „liniştească marea".

Ritmul muzicii de dans indiene vechi este subliniat invariabil de instrumente de percuție. Bogăția lui este inepuizabilă : se suprapun ritmuri de doi timpi, de trei timpi și ritmuri mixte ; trecerile la construcții extrem de complexe se fac neașteptat, prin accente și sincope. Bogăția de culori este obținută nu numai datorită numeroaselor varietăți de instrumente (diverse tobe, clopoței, zurgălăi, gonguri, scoici etc.), ci și datorită bogăției de timbru și de înălțimi a principalului instrument de percusiune — tabla.

Melodia vocii, a flautului, a instrumentelor *saranga, sitara, vina,* se contopesc în această „simfonie" policromă. În astfel de scene de dans, sau de dans cu muzică vocală și instrumentală, atinge un înalt grad de virtuozitate arta transfigurării imaginilor.

În suita de dans *Navarasas,* datînd din timpuri străvechi, artistul dezvăluie prin mijloace sobre, însă deosebit de expresive, nouă teme emoționale ale muzicii, poeziei și dansului indian : dragostea, curajul, compătimirea, batjocora, uimirea, frica, dezgustul, mînia, împăcarea.

Un rol deosebit de important îl au aici mimica și gestul. Numai cu ajutorul gesturilor dansatorul reprezintă apa, peștele, lotusul, crocodilul, cerbul, elefantul, pieptănatul părului. La adînca impresie produsă contribuie și alegerea adecvată a costumelor și a podoabelor capului, îmbinarea brocartului transparent cu purpura, aurul, mătasea verde ca smaraldul, penele etc.

În India antică s-a dezvoltat și o muzică vocală autohtonă, prezentînd și ea mai multe varietăți : desfășurării line a melodiilor populare îi urmau părți repezi, după care veneau complicate pasaje de coloratură, adesea cu ornamentații, triluri etc. (executate cu ajutorul laringelui sau al limbii).

O trăsătură caracteristică a artei vocale și coregrafice a Indiei antice era acompaniamentul vocal al dansului. În acest caz, textul cîntecului explica tema dansului. Structura muzicală a unui astfel de acompaniament este variată : uneori e vorba de o melodie de sine stătătoare sau de un *parlando ;* alteori de un cîntec lin, care se contopește cu melodia flautului.

Un alt caracter al artei muzicale și coregrafice indiene vechi este faptul că interpreții vocali erau aceia care mînuiau și instrumentele de percusiune ; tot ei executau minunat dansul popular cu tobele.

Particularitățile muzicii indiene antice. Sistemul șruti

Muzica indiană veche este în general monodică ; se întîlnesc numai rudimente de polifonie, în cazul cînd o melodie era acompaniată de un sunet prelungit. La baza sistemului modal al muzicii indiene se află scara muzicală diatonică din șapte trepte, care se încetățenește încă în secolul IV î.e.n. (aproximativ în secolul III î.e.n. se întîlnesc și denumirile sunetelor scării formate din 7 sunete, notate cu litere ale alfabetului sanscrit) [1].

În secolul V î.e.n., în tratatul în versuri al lui Bharata [2] *Despre teatru* este expus așa-numitul *«sistem șruti»,* al cărui interes principal îl constituie încercarea de a fixa sub forma unei scări muzicale, de a legitima, diversele nuanțe expresive introduse în muzica de interpreți. «Siste-

[1] Încă din cărțile epocii vedice (*Samaveda*) reiese că erau cunoscute de pe atunci șapte sunete dispuse în ordine descendentă (corespunzător gamei *fa, mi, re, do, si, la, sol*).

[2] Bharata a fost un înțelept căruia i se atribuie crearea uneia din cele mai mari lucrări de teorie muzicală, *Natiașastra.* În această carte sînt analizate în detaliu elementele artei vocale, ale dansului, mimicii. Unele capitole ale lucrării sînt consacrate diferitelor tipuri de cantilene religioase, formelor de muzică vocală și instrumentală.

mul şruti» arată că unele elemente ale expresivităţii graiului vorbit şi ale declamaţiei, urcările sau coborîrile neînsemnate ale treptelor diatonice au devenit momente ale modului melodic.

Acest sistem este expresia unui înalt grad de cultură a interpreţilor, presupunînd un mare număr de variante care iau naştere pe bază de improvizaţii la fiecare nouă interpretare a unei lucrări cunoscute. «Sistemul şruti» este legat în esenţa sa de graiul poetic, de accentele emoţionale generate de patosul declamaţiei (care a ajuns la o considerabilă înflorire în tradiţia orală muzical-poetică a Indiei antice); astfel, «sistemul şruti» a apărut ca un rezultat al năzuinţei de a conferi instrumentelor flexibilitatea necesară în urmărirea celor mai fine nuanţe ale interpretării vocale. Cu alte cuvinte, „sistemul şruti" este fixarea modală a formelor de expresie, a procedeelor măiestriei interpretative.

Conform acestui sistem, octava era împărţită în 22 de părţi numite *şruti* (ceea ce, în traducere exactă, înseamnă „abia audibile", „abia perceptibile pentru ureche") [1].

Prin urmare, *şruti* este un fel de „unitate de măsură" a mişcării intonative, cel mai mic dintre intervalele accesibile urechii.

«Sistemul şruti» nu atacă bazele diatonice ale muzicii indiene vechi: distanţa dintre treptele scării muzicale diatonice putea fi egală cu un sfert de ton, un semiton, trei sferturi de ton, în sfîrşit, cu un ton întreg. Prin urmare, raporturile între treptele principale ale modului vechi indian corespundeau aproximativ scării noastre muzicale diatonice, lucru confirmat de muzica contemporană.

Muzica populară

Elementele cele mai viabile şi mai valoroase din punct de vedere artistic ale muzicii clasice hinduse îşi au izvoarele în creaţia populară; pe de o parte, este vorba de cîntecele de muncă ale pietrarilor, luntraşilor, ale femeilor care macină grînele, ale bărbaţilor ce mînă animale de povară etc., iar pe de altă parte, de sfera vastă a muzicii legată de viaţa domestică, a cîntecelor lirice de dans, precum şi a cîntecelor şi dansurilor rituale.

Muzica cîntecelor de muncă, legate de viaţa de toate zilele, era subordonată principiului *raga* (în traducere literală — colorit, emoţie, pasiune, exaltare).

Raga [2] corespundea în esenţă conţinutului melodiei executate, caracterului ei ideologic şi emoţional. Nu e întîmplător faptul că *raga* era definită cînd ca „strălucită", cînd ca „duioasă", cînd ca „patetică", iar interpretarea diferitelor *raga* era prescrisă pentru anumite ore ale zilei. Mai mult decît atît — pe baza simbolismului tipic pentru culturile orientale antice, „raga" era pusă în legătură nu numai cu stările sufleteşti, ci şi cu anotimpurile, mişcările aştrilor etc.

Conţinutul fiecărei *raga* era ilustrat, pe de o parte, de mod, iar pe de altă parte, de caracterul ritmului.

---

[1] Mărimea unui *şruti* este de aproximativ un sfert de ton.

[2] *Raga* derivă din rădăcina sanscrită *rangia* — a colora. Savanţii, filozofii şi muzicienii indieni îşi exprimau încă din antichitate convingerea că „raga" generează în sufletul uman anumite stări, dispoziţii şi sentimente (*rasa*). Iată cele nouă *rasa* principale: dragostea, veselia, mila, mînia, curajul, groaza, dezgustul, uimirea, liniştea; adesea, caracterul acestor *rasa* este legat de tablouri din natură, de peisaj. Astfel, unele *rasa* poartă numele: «Primăvara», «Frumuseţea serii», «Floarea cu nectar» etc.

Încă în cele mai vechi tratate, ritmica muzicală este analizată în detaliu : numărul de tipuri ritmice ajungea la 120. Se întîlnesc adesea îmbinări de ritmuri şi metri diferiţi în executarea concomitentă a unei melodii vocale şi a variantei ei instrumentale sau în cazul unei melodii acompaniate la instrumente de percusiune.

Muzica de curte şi de templu

În antichitate, muzica de curte şi de templu era separată de muzica populară prin bariere rigide. Muzica claselor dominante ale Indiei vechi, la fel ca şi cea a Egiptului antic, este caracterizată prin fast şi pompă, aşa cum se vede din poemele epice *(Ramayana)* şi din mărturiile contemporanilor greci.

Scriitorul grec Strabon arată că monarhii indieni erau urmaţi la procesiuni de timpanişti şi de alţi muzicanţi care mînuiau instrumente de percusiune. Aceste instrumente erau folosite şi în muzica militară. Este descrisă şi o vînătoare regală, monarhul omorînd fiarele cu săgeţi, în timp ce haremul lui intonează cîntece de slavă. În *Ramayana* este descrisă intrarea festivă a regelui într-un oraş împodobit, în sunetele timpanelor şi ale unor instrumente muzicale făcute din scoici.

Însă Ramayana vorbeşte şi despre muzica populară, cu participarea cîntăreţilor, a dansatorilor şi a scamatorilor, care se manifestau în spectacolele teatrelor de păpuşi şi ale «teatrelor de umbre», spectacole păstrate pînă în zilele noastre în popor, fiind acompaniate de muzică executată la tot felul de instrumente.

Pentru muzica de templu a Indiei antice, este caracteristică recitarea silabică [1], apropiată de cînt, a textelor sacre din *Rigveda*. Accentele jucau un rol extrem de important în mersul vocilor din treaptă în treaptă în moduri diatonice, care nu depăşeau intervalul de cvartă.

Spre deosebire de muzica de templu, cu recitarea solemnă a textului religios, melodiile laice populare erau caracterizate printr-o construcţie periodică, urmare a strînsei lor legături cu dansul, cu marşul, cu procesele de muncă.

De o mare dezvoltare s-a bucurat în antichitate arta teatrală indiană. În teatru indian, funcţiunea principală o îndeplinea actorul, care trebuia să fie în acelaşi timp cîntăreţ, poet şi muzicant. Spectacolul începea de obicei cu o introducere muzicală ; apoi, de-a lungul acţiunii erau intercalate cîntece acompaniate de o orchestră mică. Scurte replici ale orchestrei subliniau apariţia sau plecarea fiecărui personaj. Dialogurile scenice erau adesea întrerupte de numere muzicale.

Orchestra teatrală, nelipsită în spectacolele indiene de dramă, a fost descrisă în culori vii într-o lucrare a lui Bharata [2].

Teatrul popular şi cel de curte

În India antică, între teatrul popular şi cel de curte exista un contrast total. Pentru cel dintîi sînt caracteristice măştile, legate de cultul strămoşilor care data încă din timpul comunei primitive, dansurile în cerc ale păstorilor şi păstoriţelor şi, în sfîrşit scenetele comice şi satirice din viaţa de toate zilele, jucate de trupe de actori ambulanţi. Pentru teatrul claselor dominante este

[1] În recitarea silabică, fiecărei silabe a textului îi corespundea un singur sunet.
[2] Siniaver L. *Muzica Indiei*, pag. 24.

reprezentativă așa-numita dramă clasică indiană, ale cărei subtilități, ca și limba folosită (sanscrita) nu erau accesibile decît păturilor privilegiate.

Instrumentele muzicale

Instrumentele muzicale ale vechii Indii sînt extrem de variate. Întîlnim tot felul de instrumente de percusiune — cinele, gonguri cu diferite sonorități ; unele din ele — de exemplu instrumentul de percusiune tabla, semănînd cu un mic timpan — sînt lovite cu podul palmei și cu degetele ; la instrumentul *ghatam,* avînd înfățișarea unei oale de lut ars, ritmul se bate în corpul instrumentului cu degetele, podul palmei și cu unghiile. Sînt multe varietățile de instrumente de suflat — flaute longitudinale și transversale, oboaie, cimpoaie și, în vremi mai recente, corni și trompete de metal. Deosebit de numeroase sînt varietățile instrumentelor cu coarde, mai ales cu coarde ciupite : printre altele, „regina instrumentelor cu coarde" *vina,* cu un sunet dulce, plăcut (pomenită încă în textele sanscrite și posedînd numeroase varietăți), *sitar*-ul cu șapte coarde etc. În India existau din vechime și instrumente cu arcuș : străvechiul *ravanastram,* precum și *saranghi,* un instrument cu arcuș extrem de important, foarte răspîndit în rîndurile populației Indiei de nord și avînd fața cutiei de rezonanță din piele, 3—4 coarde sonore și 11—41 de coarde de rezonanță (timbrul acestui instrument prezintă unele asemănări cu vocea umană). Este cunoscut și instrumentul muzical cu arcuș *rabab* (rebob).

Înaltul nivel al muzicii instrumentale este confirmat și de o tehnică interpretativă extrem de dezvoltată, de existența unor soliști virtuozi. La o perfecțiune deosebită a tehnicii interpretative s-a ajuns în cazul instrumentelor de percusiune, mai ales la timpanele mici, care acompaniau dansul : ele erau lovite nu cu palma, ci cu degetele, obținîndu-se tonuri cu o înălțime determinată.

Și pentru muzica indiană veche este caracteristică legătura dintre principiile de teorie muzicală și sensul mistic atribuit numerelor.

Trăsăturile de bază ale muzicii țărilor Orientului antic

Una din trăsăturile specifice ale culturilor muzicale ale civilizațiilor orientale antice este legătura indisolubilă a muzicii cu poezia și, adesea, și cu dansul. Exemple în acest sens au fost date în paginile consacrate culturii muzicale a Egiptului antic. Legătura dintre muzică și poezie, dans, dramă, este confirmată și de literatura artistică a Chinei și Indiei vechi.

O altă particularitate a muzicii civilizațiilor Orientului antic este caracterul ei cu precădere monodic. Rolul principal îl joacă desfășurarea melodică a cîntecului. În cazuri rare, se întîlnesc cele mai simple forme de polifonie. De cele mai multe ori este vorba de polifonia în «variante», adică executarea concomitentă a melodiei și a variantei acesteia, la intervale de cvartă, cvintă, octavă.

Civilizațiile orientale antice au creat tipuri variate și foarte perfecționate de instrumente muzicale. Erau larg răspîndite dramele cu caracter mitologic, însoțite de muzică, precursoare ale dramei muzicale eline antice.

În țările Orientului antic s-au dezvoltat și concepții filozofico-muzicale și de teorie muzicală. Teoreticienii din Orientul antic au căutat să tălmăcească puternica acțiune a muzicii asupra oamenilor. Ei legau fenomenele muzicale de trăirile sufletești sau de fenomenele vieții înconjurătoare ; din aceleași unghi de vedere erau privite și intervalele.

6. CULTURA MUZICALĂ A PALESTINEI

Izvoarele

Studiul celei mai vechi culturi muzicale a evreilor este legat de mari greutăți : lucrări din domeniul artelor plastice lipsesc din cauza interzicerii de către religia ebraică a reproducerii obiectelor de cult (între care se numărau și instrumentele muzicale). De aceea, cercetătorii au trebuit să se limiteze la tălmăcirea pe bază de prezumții, uneori complet arbitrară, a textului *Vechiului Testament*. O altă piedică a fost studierea insuficientă a istoriei antice a Palestinei. Abia în ultima vreme lucrările unor istorici vest-europeni și sovietici (academicianul V. Struve, profesorul A. Ranovici) au clarificat o serie de probleme ale istoriei culturii Palestinei. Însă chiar și între istoricii sovietici nu s-a ajuns încă la o unanimitate de păreri într-o serie de probleme importante.

Cu toată dificultatea punerii în lumină a acestei perioade complexe a istoriei antice, poate fi socotită sigură identificarea unei serii de elemente importante ale comunei primitive (patriarhale, însă cu unele rămășițe ale matriarhatului), mai întîi în condițiile unei vieți de crescători de vite, iar apoi de agricultori. Se poate urmări profunda legătură dintre cultura ebraică veche și civilizația arabă arhaică, lucru semnalat în mod just de Engels.

Poziția geografică avantajoasă a Palestinei, pe drumul care unea țările bazinului mediteranean cu țările Orientului, a atras asupra ei încă din cele mai vechi timpuri atenția cuceritorilor străini.

Începînd de pe la jumătatea celui de-al doilea mileniu î.e.n., Palestina a fost cucerită, pe rînd, de faraonii egipteni, de triburile hitite și filistine. În secolele XV—XIII î.e.n., Palestina a fost supusă de triburile vechi evreiești venite din Arabia, evreii fondînd aici în secolul XI î.e.n. un stat sclavagist, în urma unirii Israelului cu Iudeea ; acest stat a avut o existență extrem de scurtă.

Psalmii

Un rod al creației muzical-poetice autohtone a poporului evreu antic au fost psalmii — «cîntări», «slăviri». Psalmii constituie un grup aparte de cîntece religioase și rugăciuni cuprinse în *Vechiul Testament* și atribuite de tradiția religioasă regelui evreilor David, care îi recita acompaniindu-se la un instrument cu coarde ciupite. Numărul total al psalmilor este de 150. Creștinismul a preluat biblia ebraică împreună cu cartea psalmilor în traducerea greacă a „celor șaptezeci" (denumirea elină a culegerii psalmilor este *Psalterion*, de unde numele rus *psaltîri ;* din elină s-a făcut și traducerea sinodială rusă). Psalmii erau citiți într-un mod anumit — o recitare apropiată de cînt, de unde s-a dezvoltat principiul psalmodiei, al psalmodierii — o varietate a cîntului bisericesc.

În cultul vechi evreiesc existau cîteva genuri de psalmodie : 1) cîntatul solistic al cantorului (cîntărețul care conducea serviciul religios) ; 2) cîntatul solistic al cantorului cu răspunsuri ale comunității, executate coral ; 3) cîntatul coral al comunității.

Conținutul muzical-poetic al psalmilor trăgîndu-și izvoarele din arta populară, a păstrat multe imagini din viață, sentimente triste sau vesele, adesea în contradicție cu religia. Psalmii reprezintă una din cele mai vechi varietăți de cîntece lirice.

Cîntarea cîntărilor, atribuită lui Solomon, se ştie că nu este decît o culegere de cîntece rituale de nuntă. E clar deci că ea a luat naştere din arta populară. Pe baza unor ritualuri dramatice colective, legate de cultul vechi ebraic, au luat fiinţă şi multe alte cîntece şi dansuri.

Ca şi în Egiptul antic, textul de cult era nu numai cîntat, ci acompaniat şi de dans. În timpul transportului chivotului, „David şi întreaga casă a lui Israel cîntau... cu ţitere, gusle, timpane, tamburine, cimbale... şi sălta David cît îl ţineau puterile în faţa lui Iahve..." [1]. Nu este întîmplător faptul că în imnul în cinsta „întronării" lui Iahve se cîntă : „... să salte cîmpul cu tot ce e pe el" [2].

Trebuie subliniate în mod deosebit rolul şi importanţa pe care o aveau în cultul ebraic vechi dansurile în cerc, care erau pe cît se pare, ritualuri dramatice colective, legate de magia imitativă. Astfel de dansuri se întîlnesc într-o serie de sărbători, de exemplu în Sărbătoarea culesului (viilor).

Ansambluri vocale şi instrumentale

Constituirea, la hotarul dintre primul şi al doilea mileniu î.e.n., a unui stat sclavagist a dus la centralizarea cultului la Ierusalim şi la profesionismul preoţilor şi al muzicanţilor. A crescut considerabil numărul de executanţi.

Muzicologul Kurt Sachs, specializat în problemele culturii muzicale antice, afirmă că din 38 de mii de leviţi [3] nu mai puţin de patru mii erau muzicanţi. Ei erau împărţiţi în 24 de grupe cu 12 conducători.

Se alcătuiesc mari ansambluri vocal-instrumentale (probabil şi de dans). Astfel, la solemnitatea sfinţirii templului lui Solomon au participat 120 de preoţi cu trîmbiţe.

O influenţă considerabilă în încetăţenirea la curte şi în cult a unei muzici pompoase a fost exercitată de tradiţiile egiptene şi asiro-babiloniene.

În urma descifrării unor tăbliţe cu inscripţii cuneiforme s-au putut reconstitui detaliile ritualului babilonian antic, care este asemănător cu cel ebraic din perioada regilor. În urma căsătoriei lui Solomon cu fiica faraonului s-au adus în Palestina, după cuvintele contemporanilor, „mii de varietăţi de instrumente" [4].

Studiul materialului numismatic [5] şi al basoreliefurilor de pe monumentele romane (arcul de triumf al lui Titus etc.) permite să se reconstituie un tablou destul de complet al instrumentelor muzicale folosite de evrei în primul mileniu î.e.n. Sînt aici instrumente de percusiune şi de zgomot, caracteristice şi pentru alte culturi muzicale orientale antice, de asemenea o serie întreagă de instrumente de suflat, începînd cu flautul longitudinal fără muştiuc, şi un corn de berbec, primitiv, lucrat rudimentar, fără muştiuc, emiţînd numai două-trei sunete aspre, şi sfîrşind cu un oboi dublu cu sunet strident, trîmbiţe de argint, instrumente de semna-

[1] Iahve sau Iehova este zeitatea vechii religii ebraice.

[2] Marele rol al cîntecelor şi dansurilor în cultul ebraic antic este subliniat şi de Idelsohn, cercetător de seamă al culturii muzicale a evreilor.

[3] Leviţii erau însărcinaţi cu deservirea cultului vechi ebraic. Ei erau ajutoare ale preoţilor.

[4] Idelsohn, *Jewish music*, pag. 9.

[5] Numismatică (de la cuvîntul elin *nómisma* — monetă) este ştiinţa monezilor.

lizare (care jucau un rol extrem de important şi în ceremoniile religioase). Erau caracteristice pentru muzica ebraică veche şi instrumentele cu coarde — mai ales *nabla* — un fel de liră.

Pe baza cercetărilor lui Idelsohn, se pot trage o serie de concluzii în legătură cu caracteristicile melodiilor muzicii vechi evreieşti.

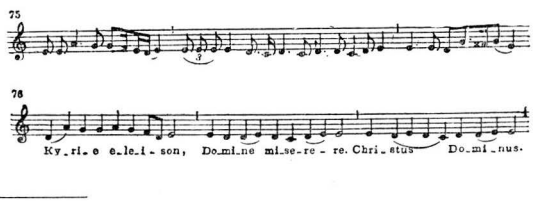
Ele sînt : practicarea unei monodii consecvente de origine vocală ; existenţa unor modele melodice tipice ; caracterul de improvizaţie al reproducerii unor astfel de *makam*-uri şi rolul extrem de important al ornamentaţiei melismatice, lucru legat de transmiterea orală a melodiilor ; împărţirea caracteristică a melodiilor în recitare psalmodică [1] şi în melodii cu caracter imnic, cu ritmul bine marcat, legate de dans, marş, acompaniate de bătăi din palme, dansuri şi baterea tactului la tobe mici.

Datorită marelui fast al ritualului de cult, în muzica Palestinei a luat o dezvoltare deosebită recitarea psalmodică.

Melodiile imnice, care la început însoţeau probabil procesul de muncă, au pătruns treptat în cult, aşa cum au pătruns mai tîrziu melodiile populare — sub formă de imnuri — în cîntul creştin bizantin şi gregorian. Este evident că tocmai psalmii au fost genul care a facilitat în mod deosebit pătrunderea muzicii populare în cultul ebraic vechi. În această privinţă este semnificativ faptul că anumite expresii întîlnite în psalmi au pătruns încă în secolul IV î.e.n. în limbajul curent : în corespondenţa de la Tel-Amar pot fi identificate „citate şablon din psalmi de uz curent" [2].

Structura modală a muzicii ebraice antice prezintă un caracter tetracordic. Unirea tetracordurilor între ele dădea modurile, care le anticipă pe cele ale grecilor antici. Chiar şi tipurile principale ale tetracordurilor eline antice — doric, frigic, lidic — pot fi urmărite în muzica ebraică veche, folosirea lor fiind în funcţie de caracterul cîntecului : melodiile epice sînt în modul doric ; cîntecele lirice şi bocetele în modul frigic ; melodiile triumfale, de slavă, în modul lidic [3].

Modelul de psalmodie ebraică veche, comunicat de Idelsohn (v. exemplul nr. 75) anticipă prin caracterul său, în mare măsură, melodiile vechi ale coralului gregorian (un model de coral — exemplul 76 — este dat pentru comparaţie) :



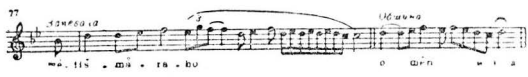
[1] Recitarea psalmodică se formează drept rezultat al unei declamări mai mult sau mai puţin cîntate a textelor de cult şi se remarcă prin caracterul său a r i t m i c (*rubato*).

[2] Ranovici A. *Studii asupra istoriei religiei ebraice antice*. M., 1937, pag. 60.

[3] Cele mai vechi melodii evreieşti au o structură pentatonică : în ele, semitonurile se evită sau se admit numai ca sunete trecătoare, de scurtă durată.

S-a stabilit existența în muzica ebraică veche și a așa-numitului cînt „responsorial" și antifonic (reluarea de către cor a melodiei solistului și alternarea corurilor).

Dăm un exemplu de cîntare responsorială a vechilor evrei (după Idelsohn) ;



7. CULTURA MUZICALĂ A FENICIEI

Dintre statele care s-au constituit către sfîrșitul celui de-al doilea mileniu î.e.n. pe teritoriul Siriei, un rol important în istoria lumii antice a fost jucat de Fenicia.

De pe la sfîrșitul celui de-al doilea mileniu î.e.n. Fenicia participă tot mai activ la istoria complexă și plină de contradicții a Orientului Apropiat și atinge punctul culminant al înfloririi sale o dată cu cucerirea independenței politice, în secolul al zecelea î.e.n.

Fenicia îndeplinea o misiune de „mediatoare", atît în Egipt, cît și în Marea Egee, asimilînd sistematic cuceririle culturii egiptene, babiloniene, hitite, asiriene, și pregătind astfel crearea celei mai desăvîrșite culturi mediteraniene din antichitate — cultura greco-romană [1].

Cea mai veche perioadă din istoria Feniciei nu a fost complet pusă în lumină. Săpăturile din ultimul timp permit să se presupună existența unui mare centru cultural pe locul orașului antic fenician Ugarit. În cursul acestor săpături au fost descoperite și descifrate texte cuneiforme, redactate într-o scriere literară în limbile protofeniciană și canaaneană [2].

Marile orașe portuare comerciale ale Feniciei (Tirul, Sidonul, Biblosul) devin centre culturale ale întregii regiuni a Mediteranei, ajungînd vestite pentru strălucirea și luxul lor.

Se știe că, în ochii vechilor evrei, Tirul se identifica cu imaginea unei „femei desfrînate", unse cu mir" [3]. Gînditorii Greciei antice, partizani ai unei muzici cu un înalt rol etic, numeau muzica siriană *kakomusia* [4].

Nu este de mirare că muzica și dansurile feniciene se caracterizau printr-o mare libertate și varietate. Aici, muzica încă nu se separase de dans și gest. Ea se remarca prin caracterul orgiastic al melodiilor executate la un oboi dublu cu sunet strident și susținute prin bubuitul unor tobe în formă de ramă și prin lovituri de cinele ; de asemenea, o caracteriza și sonoritatea cromatizată rafinată a lăutelor și a harpelor de tot felul. Această muzică era însoțită de dansuri extatice care, după cuvintele contemporanilor, ajungeau pînă la o „țopăială sălbatică".

[1] Se știe că grecii au utilizat alfabetul fenician în procesul creării alfabetului propriu.

[2] Ranovici A. *Din literatura în legătură cu textele Ras-Samra (Vestik drevnei istorii*, 1938, nr. 2–3, pag. 150).

[3] Kurt Sachs. *Cultura muzicală a Siriei.* Culegerea *Cultura muzicală a lumii antice*, L., 1937, pag. 71.

[4] Din cuvintele eline *cacós* — rău și *mussici* — muzică.

Îndeplinirea ritualurilor festive era şi ea însoţită de dansuri în cerc, de muzică executată la *sistră* precum şi la alte instrumente.

De o deosebită preţuire se bucurau dansatoarele feniciene, iar oboiştii fenicieni erau şi ei renumiţi. Influenţa panteonului zeităţilor egiptene şi a cultului religios babilonian, găsind aici un teren favorabil şi suprapunîndu-se peste ritualurile dramatizate locale, a dus în Fenicia la crearea vestitelor mistere legate de cultul Afroditei din Biblos şi al lui Adonis-Osiris [1]. Mult mai tîrziu, poetul roman Lucian a descris astfel misterele feniciene : „... în amintirea suferinţelor lui (Adonis), în fiecare an, dinşii se bat cu pumnii în piept, plîng şi organizează mistere, iar în ţara lor se ţine un doliu riguros..." [2].

Aceste serbări, numite Adonii, se celebrau primăvara :

... Solemnitatea întoarcerii la viaţă a tînărului zeu al celui mai frumos anotimp era precedată de o zi de jelire a celui mort, a cărui imagine era expusă şi apoi înmormîntată, în plînsete şi bocete deznădăjduite şi în sunete de flaute. Mai tîrziu, în domeniul cultului dramatizat se remarcă influenţa artei feniciene asupra celei greceşti antice.

8. CULTURA MUZICALĂ A GRECIEI ŞI A ROMEI ANTICE

Izvoarele culturii muzical-poetice a Greciei vechi

Dintre toate statele antice situate în jurul mării Mediterane, cea mai mare importanţă pentru dezvoltarea ulterioară a culturii artistice o are Grecia veche.

În comparaţie cu statele Orientului antic, organizarea socială a Greciei antice reprezenta o treaptă mai evoluată a modului de producţie a statului şi a culturii sclavagiste.

Creşterea considerabilă a numărului de robi exploataţi, progresul în domeniul agriculturii şi al meseriilor, diviziunea muncii între diferite ramuri ale producţiei şi condiţiile geografice deosebit de favorabile — toate acestea au dus la creşterea schimbului de mărfuri, au accelerat descompunerea orînduirii gentilice, au ascuţit contradicţiile de clasă. Cetăţile greceşti au devenit arena ciocnirilor de clasă între aristocraţi şi demos. În funcţie de raportul de forţe dintre aristocraţie şi demos, în Grecia antică s-au instaurat diferite forme de dominaţie politică a stăpînilor de sclavi (republica democratică sau aristocratică, tirania sau monarhia). Modul de producţie sclavagist a atins punctul culminant al dezvoltării sale în secolul V î.e.n., la Atena.

Statul sclavagist grec din antichitate a creat o cultură importantă şi multilaterală, ca volum şi conţinut. După cuvintele lui Marx, cele mai bune opere ale artiştilor greci antici „mai continuă încă să ne procure o delectare artistică şi, într-un anumit sens, conservă o valoare de normă şi model cu neputinţă de egalat" [3]. Ele intră în tezaurul moştenirii artistice care trebuie utilizată în construirea culturii tuturor timpurilor şi popoarelor.

Începuturile culturii vechi eline datează din al treilea mileniu înaintea erei noastre. Pe insula Creta şi în oraşul Micene au fost descoperite sarco-

[1] Afrodita era zeiţa dragostei. Adonis era un tînăr frumos, iubitul Afroditei (cultul lui se trage din cultul lui Osiris — simbolul soarelui).

[2] Lucian. *Despre zeiţa siriană*, cap. VI—VIII.

[3] K. Marx. *În legătură cu critica economiei politice*. IMEL, 1930, pag. 82.

fage bogate, ornamente de aur și argint, arme frumos împodobite, multe vase de argilă cu picturi policrome remarcabile. Pereții încăperilor sînt ornați cu tablouri ce reprezintă aspecte din viață. Pot fi întîlnite aici scene de dans acompaniat de muzică vocală și instrumentală.

Cretanii erau vestiți încă din timpurile cele mai vechi ca niște dansatori excelenți.

Cretanele, în jurul
Focurilor de pe-altare,
Se roteau, cîntînd imnuri;
Grațioase călcau,
Cu gingașe picioare,
Iarba verde-a cîmpiei.

Alături de dansurile lente în cerc, erau răspîndite și dansuri repezi, fie în cerc, fie în salturi. Așa, de exemplu, în *Odiseea*, în scena festinului de la curtea regelui Menelaos, „doi dansatori, însoțindu-și salturile cu lira sonoră... săreau cu iuțeală".

Cele mai răspîndite erau în Grecia antică următoarele dansuri [1]: *gimnopediile* — reproducerea mișcărilor ritmice, cu caracter gimnastic, ale corpului; *hiporhemele* — cîntece corale de dans cu caracter de pantomimă; *pyrrhicul* — un dans militar repede (după cuvintele lui Platon, dansatorul imita „pe omul care se ferește de arma lansată de dușman, se aruncă într-o parte, se retrage, sare în sus și se apleacă la pămînt); *peanul* — un imn în onoarea lui Apollo. La început, și *peanul* se dansa, remarcîndu-se printr-un caracter lent și solemn al mișcărilor, spre deosebire de vioiciunea dansului *pyrrhicul*.

Vechea cultură cretano-miceniană dispunea și de o muzică instrumentală dezvoltată, legată de procesele de muncă, de executarea unor străvechi ritualuri. De pildă, una din frescele cretane înfățișează o procesiune de olari care, în sunetele muzicii, duc tot felul de vase.

Pe frescă se văd tineri care cîntă din gură; alții cîntă la *aulosul* dublu (un fel de oboi), la *kithara* cu șapte coarde (un instrument cu coarde ciupite) și la *sistre*.

În săpăturile efectuate în insule și pe litoralul mării Egee au fost găsite statuiete de muzicanți cîntînd la lră, *kithara* sau *aulos*.

Informații mai detaliate s-au păstrat din perioada următoare — așa-numită homerică — din istoria Greciei antice, corespunzînd aproximativ secolelor XII—VIII î.e.n. [2].

Cultura muzical-poetică a perioadei homerice

Poemele homerice reflectă viața socială din perioada de descompunere a orînduirii gentilice, precum și trăsăturile societății sclavagiste pe cale de formare. Aristocrații sînt cei împotriva cărora sînt îndreptate cuvintele ostașului simplu Thersites: „Voi aveți totdeauna în minte doar propriul vostru profit, iar ostașii trudesc pentru voi și primesc lovituri și răni".

[1] Toate dansurile antice grecești erau însoțite de cîntatul din gură și la instrumente de suflat.

[2] Poemele *Iliada* și *Odiseea* au fost redactate aproximativ în secolele X—VIII î.e.n., însă ele caracterizează viața socială dintr-o perioadă anterioară. Cel mai vechi nucleu al acestor poeme poate fi raportat la secolele XII—XI î.e.n.

Găsim în poemele lui Homer și ecoul muzicii sclavilor, care răsună nu numai în timp ce aceștia munceau la cîmp, ci și în casele stăpînilor de sclavi. Astfel, în cinstea întoarcerii lui Odiseu în patrie :

> Toți se spălară și se îmbrăcară bogat, ca de nuntă ;
> *Roabele*-n horă s-au prins ; cîntărețul cu zeii de-o seamă,
> Luîndu-și kithara în mîini, deșteptă-n orice suflet dorința
> De-a intona dulci cîntări și-a se prinde în hora voioasă.
> Casa vuia, zguduită de tropotul lor, iar în curte
> Veseli cîntau laolaltă *slujnicele și robii*.

Aici, sclavii sînt puși alături de servitori și participă împreună cu aceștia la serbări, căci în acea vreme încă nu exista o împărțire riguroasă a grecilor în robi și oameni liberi.

La dezvoltarea rapidă a muzicii a contribuit și faptul că ea juca un rol important în stat, fiind socotită un element indispensabil al educației tinerilor. Măiestria crescîndă a profesioniștilor nu era ruptă de activitatea muzicală de amatori, ci, din contra, ridica realizările acestora pe o treaptă mai înaltă.

Aceste laturi pozitive ale artei muzical-poetice a vechii Grecii erau legate de caracterul organizației de stat a grecilor l i b e r i [1].

În Grecia homerică au căpătat o mare răspîndire cîntecele morarilor, ale țesătorilor, ale torcătorilor de lînă, ale secerătorilor, treierătorilor, păstorilor.

Cîntecele și dansurile de muncă erau legate și de culesul viilor, cînd tinerii și fetele, ținînd coșuri pline cu struguri, se roteau în horă, răspunzînd prin „cînt și strigăte-n tact și tropăit de picioare" tînărului solist.

În poemele lui Homer (iar ceva mai tîrziu, și la poetul Hesiod) se întîlnesc atît cîntece de nuntă, cu care era însoțită „mireasa din casa ei, în lumini de făclii orbitoare", cît și descrieri sugestive de bocete de înmormîntare. Astfel, la ceremonia mortuară a lui Patrocle, Achile

> Prinse să plîngă amar, și cu dînsul plîngea oastea-ntreagă.
> Ei ocoliră călare, cu vaiete pline de jale,
> Leșul, de trei ori în șir.

La jelirea lui Hector, bocitoare principală este văduva lui, Andromaca, împreună cu rudele cele mai apropiate ; bocetul lor cîntat este reluat de celelalte troiene.

În condițiile Greciei homerice apare prima realizare de seamă a culturii artistice eline — e p o p e e a e r o i c ă. Ea se încheagă din bocetele cîntate la înmormîntări, din cîntecele de biruință (*epinikhii*), din povestirile despre eroi de seamă. Astfel se formează cîntecele de slavă, care, cu trecerea timpului, se contopesc între ele, dînd lucrări epice de proporții mai mari.

În primele timpuri, aceste povestiri erau recitate, în sunetele unui instrument primitiv cu coarde, de înșiși războinicii eroi — așa cum reiese din *Iliada*, mai veche ca perioadă de redactare. În *Odiseea* vedem că nararea acestor legende a trecut în seama unor c î n t ă r e ț i p r o f e s i o n i ș t i — *aezi*.

Aezii greci din antichitate erau păstrători ai legendelor tradiționale ; ei erau constituiți în breaslă și-și ziceau *homerizi* (urmași ai lui Homer) ; arta lor se transmitea din generație în generație. Aedul era instruit din

[1] Trebuie avut în vedere că jumătate din populația Greciei antice era formată din sclavi.

copilărie să declame cadențat cu o voce sonoră și curgătoare, și învăța regulile versificației, transmițîndu-i-se oral vechile cîntece epice. Aedul cînta de obicei la sfîrșitul petrecerii. El începea cu o invocație adresată unui zeu sau unei muze, schița în cîteva versuri figurile personajelor și subiectul narațiunii sale, iar apoi trecea la povestirea propriu-zisă. Urmînd în expunerea evenimentelor și în construcția generală a cîntecului epic tradițiile existente, aedul completa și modifica de obicei narațiunea, improvizînd. Așa a apărut tipul poemului epic, cristalizat pe baza tradiției orale.

Pe cît se pare, aceste poeme erau redate de aezi într-o declamație ritmată.

Eposul grec antic a folosit o metrică specială a versurilor, și anume h e x a m e t r u l, adică versul de șase picioare, despărțit în două de o cezură [1]. Din punct de vedere muzical, hexametrul corespundea la șase măsuri de doi timpi. El a luat naștere, probabil, din alternarea a două semicoruri (din poemele homerice aflăm că muzele cîntă «amebeic», adică „rînd pe rînd, cu glasuri dulci".

Jocuri (întreceri) în colectiv

Evoluția ulterioară a diferitelor genuri muzical-poetice s-a desfășurat de-a lungul secolelor VIII—V î.e.n., perioadă în care a avut loc o descompunere tot mai intensă a orînduirii comunei primitive, o tot mai mare dezvoltare a sclavagismului, fondarea intensivă de colonii, înflorirea comerțului, formarea statelor-cetăți (p o l i s u r i [2]), proces însoțit de o ascuțită luptă de clasă; inegalitatea socială își face apariția și în rîndurile grecilor liberi.

Se încheagă o l i r i c ă c o r a l ă, iar apoi și s o l i s t i c ă, tragedia și comedia, precum și muzica instrumentală de sine stătătoare.

O mare amploare au luat în Grecia veche competițiile între colective artistice de amatori, reprezentînd la început diferite grupuri gentilice, iar apoi polisurile. Începînd din secolul VIII î.e.n., au căpătat o importanță deosebită așa-numitele „jocuri colective", care se organizau în diferite localități. Cele mai cunoscute au fost j o c u r i l e o l i m p i c e, care se desfășurau o dată la patru ani, la poalele muntelui Olimp. Numele învingătorilor la jocurile olimpice au fost pentru prima oară consemnate în scris în anul 776 î.e.n. [3].

Aceste „jocuri" colective au căpătat importanță de stat și au contribuit la unificarea culturală și politică a vechilor greci. La solemnitatea deschiderii jocurilor se aduna poporul din diferite regiuni ale Greciei (polisurile trimiteau delegații speciale). Pentru pregătirea participanților la jocuri s-au înființat școli speciale. Caracterul democratic al jocurilor colective își găsea exprimarea și în faptul că orice grec liber putea să participe la ele. În timpul jocurilor încetau neînțelegerile dintre state, se întrerupeau războaiele.

În jocurile olimpice, concurenții se întreceau la alergări, lupte, aruncarea discului și a lăncii (aceste genuri de jocuri aveau un caracter democratic, fiind accesibile maselor largi). La întrecerile cu cai (curse de cai,

[1] Hexametrul este un metru folosit în poezia antică (versuri compuse din cîte șase dactili, care puteau fi înlocuiți cu spondei).

[2] Polis (*pólis*) este orașul construit în jurul unei fortărețe (acropolă sau citadelă), împreună cu pămînturile comunității, pe care se aflau așezări rurale.

[3] De la această dată au început vechii greci numărătoarea anilor, timpul fiind de atunci socotit în perioade de cîte patru ani (olimpiade).

curse de care) puteau să participe mai ales reprezentanți ai aristocrației, care aveau caii și carele lor proprii.

Învingătorii erau răsplătiți cu cununi de măslin, numele lor erau preamărite în întreaga Grecie, iar în orașul Olimpia li se ridicau monumente, încă în timpul vieții lor.

Întrecerile muzicale încă nu erau incluse în jocurile olimpice și s-au situat pe primul loc abia în așa-numitele «jocuri pitice» ce aveau loc în onoarea lui Apollo, care, după spusele legendei, biruise pe balaurul Pithon. Jocurile pitice se țineau în orașul Delphi, începînd de prin anul 590 î.e.n. Ele constau în interpretarea vocală cu acompaniament instrumental, iar apoi în executarea unor lucrări de sine stătătoare la *kithara* [1] și *aulos* [2].

Includerea întrecerilor muzicale în jocurile colective a avut o contribuție considerabilă la progresul artei muzical-poetice : un rol tot mai mare îl capătă cîntecele corale și dansurile, care existau din timpuri străvechi în popor și care au pus bazele liricii corale, iar apoi și solistice (la început «lirica» însemna cîntec *cu acompaniament de lră).*

Lirica corală

În secolele VII—VI î.e.n, arta muzical-poetică a atins o mare dezvoltare mai ales în Sparta, care deținea hegemonia politică în acea perioadă [3].

Încă în secolul VII î.e.n., în Sparta muzica era pusă în slujba statului și inclusă în sistemul de educare a tineretului. Aici și-au desfășurat activitatea renumitul kitharist Terpandru (născut în insula Lesbos) și poetul Tyrteu.

Tyrteu scrie elegii [4] războinice și alte cîntece militare, care erau executate, în timpul bătăliilor, cu acompaniament de aulos, într-un tempo energic și vioi. Iată un exemplu de elegie de acest gen :

> Neînfricați vom lupta pentru vetrele noastre străbune ;
> Aprig izbind în dușman, viețile nu ne-om cruța.
> Tineri, în iureșul luptei uniți și dîrji să rămîneți !
> Fricii să nu-i cădeți pradă, o vajnici eroi !

Astfel, în condițiile luptelor aproape neîntrerupte pe care trebuia să le poarte cetățile pentru a-și păstra independența, erau tipice pentru elegie imaginile care înflăcărau patriotismul și îndemnau la biruință asupra dușmanului.

Tradiția liricii corale spartane este continuată în secolul VII î.e.n. de Alkman din Sarde ; el creează *partenii* pentru coruri femeiești, care se remarcă printr-o deosebită cunoaștere a tehnicii de ansamblu (cîntatul alternativ al solistei și corului, principiul antifonic). El face și tentativa de a

[1] *Kithara* (în elină kythàra) era un instrument muzical cu coarde ciupite, înrudit cu lira. Kithara era formată dintr-un corp plat de lemn ; numărul coardelor era, la început, de 4, în prima jumătate a secolului VII î.e.n. a ajuns la șapte și ulterior a crescut treptat pînă la 18.

[2] *Aulosul* (în elină, *avlós*) era un fel de fluier cu ancie dublă și cu sunetul ascuțit, strident. Executantul cînta de obicei concomitent la două aulosuri.

[3] În secolul VI î.e.n. s-a constituit Liga peloponeziacă, în frunte cu Sparta, avînd ca obiectiv apărarea societății aristocratice și lupta contra sclavilor. În acea perioadă, Sparta era un stat sclavagist, cu rămășițe ale orînduirii gentilice. Rolul conducător îl juca organizația militară. Ca rezultat al unei educații severe în colectiv, spartanii deveneau ostași curajoși, disciplinați și rezistenți. În secolul V î.e.n. influența Spartei a început să scadă, rolul principal fiind preluat de statul atenian — Atica.

[4] La început, elegia era un cîntec trist acompaniat de un flaut de trestie · cîntatul la flaut însoțea bocetele după cei morți.

crea o structură corală d i n t r e i p ă r ţ i (două strofe şi o epodă), care, mai tîrziu, va juca un rol important în corurile tragediilor.

După aceea, Ibycus încetăţeneşte în muzica profesională şi corurile d e b ă i e ţ i, existente de multă vreme în popor.

Dezvoltarea culturii corale era legată de existenţa unor grupări corale speciale — «uniuni ale cîntăreţilor şi dansatorilor». În aceste grupări se studiau lucrări din ce în ce mai dificile. Către sfîrşitul secolului VII şi pe la începutul secolului VI î.e.n. se desfăşoară activitatea vestitului dirijor de cor al Greciei antice, Stesichor.

Lirica corală a atins punctul culminant în o d e l e (propriu-zis, cîntările) lui Pindar şi ale contemporanilor acestuia. Pindar a creat ode în onoarea învingătorilor la «jocurile pitice» şi la alte jocuri. De aici, atmosfera solemnă, caracterul moralizator, structura specială a odei ; în centrul ei se situează o naraţiune legendară, încadrată în slăvirea învingătorului sau în lauda unei sărbători populare. Structura muzical-poetică a odelor lui Pindar este legată de principiul t r i p a r t i t (succesiunea strofă-antistrofă-epodă concordînd cu mişcările corului care cîntă şi dansează).

Intrarea învingătorului la întreceri în oraşul natal era însoţită de cîntece de victorie — *epinikhii.*

Astfel, după cîntecele corale şi dansurile închinate z e i l o r, faptele de seamă ale unor personalităţi istorice devin tot mai des tema liricii corale.

Lirica solistică

Reflectarea sentimentelor individuale în arta muzical-poetică duce (mai întîi în Asia Mică şi pe insulele de lîngă ţărmul peninsulei Balcanice) la formarea liricii solistice, apropiate de lirica în accepţia actuală a cuvîntului.

O importanţă deosebită în dezvoltarea liricii solistice a avut-o şcoala muzical-poetică constituită către sfîrşitul secolului VIII şi pe la începutul secolului VII în insula Lesbos.

Aici ia fiinţă o şcoală de kitharişti, în frunte cu T e r p a n d r u [1]. Acesta cucereşte victoria în întrecerile din Sparta (în jurul anului 676 î.e.n.) şi perfecţionează kithara, sporindu-i pînă la şapte numărul de coarde [2], punînd bazele *kitharodiei* (acompanierii la *kithară* a cîntului vocal).

Tot cam în aceeaşi perioadă se dezvoltă şi *aulodia* (cîntatul cu acompaniament de *aulos*).

Către sfîrşitul secolului VI (anul 586 î.e.n.), capul şcolii de aulodie din Asia Mică — Sacad — a executat la aulos, la Delphi, lucrarea solistică «nomul pitic», avînd drept subiect lupta victorioasă a lui Apollo împotriva balaurului Pithon. Astfel, după aulodie s-a încetăţenit şi cîntatul independent la aulos — «a u l e t i c a».

Cei mai buni reprezentanţi ai şcolii muzical-poetice din Lesbos — Alceu, Sappho şi Anacreon — redau cu o uluitoare fineţe şi măiestrie artistică cele mai variate trăiri, gînduri şi sentimente.

---

[1] T e r p a n d r u — şeful şcolii de kitharozi din Lesbos şi reprezentant al muzicii corale solemne — este cea mai veche personalitate a culturii muzical-poetice antice, cunoscută în istorie. Deosebit de renumite erau cîntecele lui, cu acompaniament instrumental, în cinstea zeilor — aşa-numiţii «nomi kitharodici» ; fiecăruia dintre acestea le corespundea un motiv muzical tipic, bine determinat. În anii 676—673 î.e.n. Terpandru a repurtat victoria în jocurile din Sparta, cucerind pentru kitharozi dreptul de a lupta pentru întîietate în jocurile colective.

[2] Lirele arhaice se limitau la patru coarde, iar mai tîrziu la cinci.

Ei vorbesc despre regretul tinereții pierdute :

Părul meu a-nceput
S-albească de neaua vremii,
Dinții își pierd strălucirea
Și focul din ochi s-a stins...[1]

și dragostea :

Din nou pasiunea
Puterile mi le-a secat ;
E-amar și dulce.
Pe rînd, al iubirii nectar.

și durerea despărțirii :

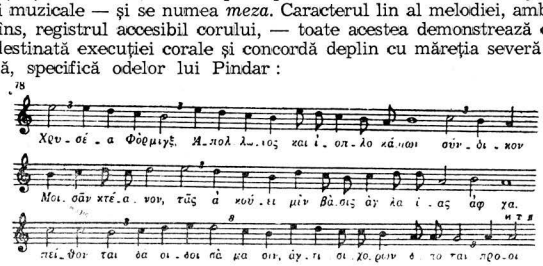
Despărțirea-i mai grea ca moartea —
Mi-amintesc de lacrimile vărsate în ceasul cumplit...

Așadar, lirica greacă îngloba și cîntece războinice (elegii), și ode de slăvire a învingătorilor, și reflectarea simțămintelor omenești. Sfera ei se întindea de la caracterizarea fină a unor stări sufletești de-o clipă pînă la chemări înflăcărate adresate luptătorilor. În general, lirica greacă nu reflecta stări psihologice individualiste, ea era optimistă, plină de dragoste de viață.

Din nefericire, spre deosebire de poezie și de artele plastice, din tezaurul muzicii vechi grecești ni s-a păstrat doar un număr mic de piese muzicale scrise, adesea fragmentare. Multe din ele încă nu au putut fi descifrate în întregime.

Și totuși, aceste prețioase crîmpeie ale celei mai bogate culturi muzical-poetice a antichității ne dau posibilitatea de a ne face o imagine fie cît de generală asupra caracterului genurilor muzical-poetice ca : oda, cîntecul glumeț de pahar, numeroase varietăți de imnuri (începînd cu cele cu caracter de marș și pînă la cele cantabil-declamatorii), monologuri din tragedii, pline de dramatism, piesele de muzică instrumentală.

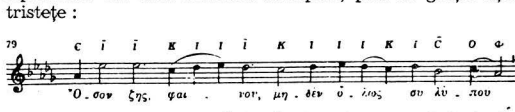
Cea mai veche piesă muzicală scrisă, care s-a păstrat și a putut fi descifrată este începutul odei pitice a lui Pindar. Ea datează din secolul V î.e.n. și prezintă trăsături arhaice : structura tetracordică, mersul descendent ; ea se cîntă în modul *doric*, caracterizat, în concepția grecilor antici, prin bărbăție și severitate ; sunetul principal al melodiei se află în mijlocul scării muzicale — și se numea *meza*. Caracterul lin al melodiei, ambitusul restrîns, registrul accesibil corului, — toate acestea demonstrează că oda era destinată execuției corale și concordă deplin cu măreția severă și solemnă, specifică odelor lui Pindar :



[1] Traducerea rusă de A. S. Puşkin.

Cu totul diferit este caracterul unui cîntec de pahar a cărui notare muzicală a fost săpată în lespedea de mormînt a unui oarecare Seikhilos din Asia Mică. Este vorba de un fel de *skolie* [1], compusă în modul frigic. Ea datează din secolul întîi î.e.n.

Caracterul agitat, pasional al acestui cîntec este subliniat de sinuozităţile capricioase ale unei melodici sincopate, plin de graţie uşoară, dar şi de tristeţe :

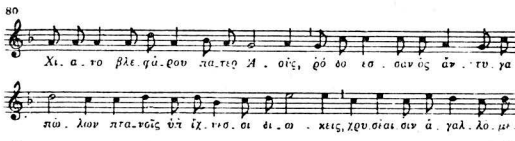


Acest dublu aspect este legat de caracterul textului :

Fii, prietene, vesel ! De nimic să nu-ţi pese !
Scurt e-al nostru drum pe pămînt, repezi trec bucuriile vieţii...

Ceva mai numeroase sînt i m n u r i l e notate în scris care s-au păstrat pînă în vremea noastră.

Este vorba de imnuri şi marşuri cu caracter declamatoriu, legate de pasul regulat al procesiunilor :



Aceste piese muzicale care au rămas de la vechii greci ne permit să ne dăm seama de particularităţile melodicii antice : legătura organică cu textul, cu rostirea lui ; reluarea în variante a unora dintre *motive ;* flexibilitatea modală, care duce uneori la modulaţii autentice şi nu se fereşte de îmbinarea modurilor diatonice cu cele enarmonice [2].

O deosebită atenţie merită dependenţa ritmului şi a întregii structuri a melodiei faţă de metrul versului şi de împărţirea lui sintactică. Aceasta este una din cele mai de seamă cuceriri ale melodicii antice greceşti, care este apropiată de principiile muzical-poetice ale altor cîtorva culturi muzi-

[1] *Skolia* este un cîntec de pahar (în traducere literală — „strîmbă", adică preluată şi cîntată în altă ordine decît aceea în care şed participanţii la festin : trebuia să termine cîntecul început sau să improvizeze un alt cîntec, acela dintre cei prezenţi care primea de la cîntăreţul precedent o ramură de mirt).

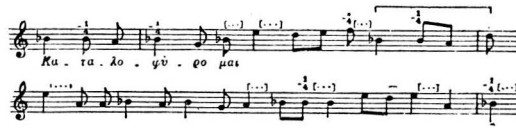
[2] Tetracordul enarmonic, care stă la baza sistemului enarmonic, cuprindea un interval de terţă mare, urmat de două intervale de cîte un sfert de ton.

cale, în special ale popoarelor Orientului, fenomen ce s-a perpetuat pînă în zilele noastre. Varietatea ritmului, legat indisolubil de metrul versului, reflectă fidel cea mai neînsemnată schimbare a înţelesului şi conferă melodiei suplеţe şi sens.

Marea finеţe a trecerilor de la vorbire la declamaţie, de la declamaţie la recitativ şi de la acesta la cînt; sensibilitatea şi expresivitatea ritmică (să nu uităm că aceasta din urmă era legată organic de mimică şi mişcările corpului !) — iată remarcabilele realizări ale artei muzical-poetice greceşti din antichitate.

Ne putem face o oarecare idee asupra monologurilor patetice pe baza fragmentului, păstrat pînă în zilele noastre, din tragedia *Oreste* de Euripide, şi care are inflexiuni enarmonice :

81



Tragedia greacă antică

Culminaţia dezvoltării artei muzicale greceşti antice o constituie *tragedia* [1]. Tragedia antică continuă linia ritualurilor muzical- dramatice ale civilizaţiilor vechi ale Orientului. «Patimile» lui Osiris în Egiptul antic, ale lui Adonis în Fenicia, ale zeiţei Iştar în Babilon, au în linii generale un conţinut analog : reproducerea prin toate mijloacele posibile la respectivul nivel cultural — prin cînt, cuvînt, dans, mimică — a principalelor evenimente din viaţa omului, puse în legătură cu ciclul anotimpurilor şi cu cele mai importante procese de producţie (agricultura, vînătoarea etc.). Existenţa unor reprezentaţii muzical-dramatice analoge a fost stabilită şi în cultura cretano-miceniană, precum şi în Grecia homerică.

Izvorul principal al tragediei greceşti antice a fost *ditirambul* — imnul în onoarea lui Dionisos [2], zeul vinului şi al petrecerilor.

Aristotel afirma : „Tragedia îşi soarbe începuturile de la corifeii ditirambului".

Cultul lui Dionisos reflecta, în imaginile unor mituri populare, ciclul anotimpurilor. De aceea, «dionisiile» se celebrau primăvara (deşteptarea naturii) sau toamna (sărbătoarea recoltei).

Figura „mult zgomotosului", „mult cîntatului", „încununatului cu hamei" Dionisos este zugrăvită în imnurile Greciei antice astfel :

> Prin al pădurii desiş a pornit Dionisos slăvitul,
> Încununat cu hamei şi cu lauri. Păşeau după dînsul
> Nimfele toate. De zgomot vuia necuprinsul pădurii.

În aceste legende, Dionisos nu apărea singur. Îl însoţeau m e n a d e [3] cu zurgălăi, viţă sălbatică sau şerpi în păr, satiri — simulacre umane cu coarne de ţap şi urechi de cai, nimfe, muzicanţi şi dansatori.

[1] În elină *tragós* — ţap, *odi* — cîntec, de unde denumirea tragediei.
[2] Dionisos — Bachus la romani.
[3] M e n a d a — în traducere exactă „nebuna" — este denumirea bacantei.

Celebrarea serbărilor dionisiace era însoțită de dansuri în cerc, participanții purtînd piei de țap cu blana în afară. Cîntăreții aveau pe cap coarne de țap, își făceau bărbi din frunze de stejar și cununi de viță sălbatică, travestindu-se astfel în încornoratii satiri, tovarășii lui Dionisos.

Așadar, în imnurile dionisiace, elemente de ritualuri teatralizate (obiceiul travestirii) se îmbină cu dansurile, cîntul și acompaniamentul instrumental.

În ditiramb, un rol important îl deținea corifeul. Aceasta a dus la dialoguri între cor și corifeu, la dezvoltarea partidei corifeului, care includea tot mai multe elemente narative (relatarea peripețiilor, a suferințelor — „patimilor" lui Dionisos)[1]. Astfel, în ditiramb (prin intermediul partidei corifeului) pătrundeau elemente epice, în timp ce dansul în cerc și cîntul celorlalți participanți, derivate din chemările pasionate adresate lui Dionisos, introduceau trăsături lirico-dramatice.

Cu timpul, ditirambul se scindează tot mai mult într-o parte epică, încredințată corifeului, și o parte lirico-dramatică — corul travestit, care execută mișcări caracteristice în cerc, de unde a căpătat numele de «ciclic».

«Dansul în cerc» al participanților la ditiramb, îmbrăcați în piei de țap, era acompaniat de sunetele stridente, zgomotoase, ale unor instrumente muzicale. Marea răspîndire, popularitatea ditirambului, au fost determinate de faptul că la baza lui stătea cultul primăverii și fertilității, strîns legat de principalele procese de muncă (agricultura, viticultura) și, de aceea, apropiat sufletului poporului. Astfel, ditirambul a devenit izvorul tragediei antice grecești.

Tragedia a derivat din ditiramb în secolele VII—VI î.e.n. în centrele mai importante ale culturii eline — Sparta, Corint — procesul desăvîrșindu-se la Atena, capitala Aticei. Aici a introdus Thespis pe actorul-povestitor, alături de cor și corifeu. Astfel iau o mai mare dezvoltare elementul narativ și trăsăturile dramatice (se înfiripă dialogul dintre corifeu și actorul-povestitor).

Această inovație a marcat trecerea la tragedie. Perfecționarea ulterioară a constat în sporirea numărului actorilor la doi (la Eschil) și trei (la Sofocle), precum și în strămutarea reprezentanței din *piață* într-un loc special amenajat cu bănci pentru spectatori, dispuse în amfiteatru.

Formarea tragediei s-a desăvîrșit la Atena. Lucrul nu era întîmplător. Atena — după cuvintele lui Pindar, „bastionul Eladei" — a pornit, tocmai spre sfîrșitul secolului VI și pe la începutul secolului V î.e.n., să cucerească hegemonia în Grecia și pășea pe calea unei rapide înfloriri politice, economice și culturale. Chiar în secolul VI î.e.n. dominația aristocrației în Atena a cedat locul unei orînduiri mai democratice. Este adevărat că această democrație era sclavagistă, asigurînd drepturi politice numai cetățenilor atenieni liberi. Puterea Atenei a crescut mai ales după războaiele medice (sfîrșitul secolului VI — prima jumătate a secolului V î.e.n.), în care Atena a jucat primul rol.

Democrația ateniană a atins punctul culminant al înfloririi sale pe timpul unuia dintre cei mai de seamă oameni de stat — Pericle. Marx so-

[1] Legendele populare despre Dionisos sînt pline de peripetii, lucru caracteristic pentru mitul unui zeu care moare și învie : Dionisos e înconjurat de dușmani, trupul lui este sfîșiat în bucăți, povestirea «patimilor» lui se încheia invariabil cu învierea zeului, spre bucuria și entuziasmul general.

cotea «secolul lui Pericle» epoca maximei înfloriri interne a Greciei [1]. Om de o vastă cultură, inteligent şi energic, Pericle a utilizat, pentru întărirea influenţei sale asupra maselor, arhitectura, sculptura, dansul, poezia, importanţa cea mai mare căpătînd-o însă tragedia.

Astfel, Atena cea „încununată cu toporaşi" a început să fie vestită pentru serbările sale :

> ... Iarna şi vara,
> Jocuri, serbări şi dansuri nu se sfîrşeau.
> Cum a sosit primăvara, în cinstea lui Bromios [2]
> Cînturi răsună, coruri se-ntrec între ele,
> Flaute cheamă la joc...

Sub Pericle, care visa să transforme Atena în „şcoala întregii Elade", se strîngeau aici filozofi şi artişti din toate părţile Greciei. Pe Acropole a fost construit un templu măreţ în cinstea zeiţei Atena ; o frumoasă galerie — Propilee, ornată de cei mai buni artişti greci, urca pe Acropole.

Pictorii şi sculptorii greci redau în operele lor frumuseţea corpului uman, pe care îl puteau studia în timpul exerciţiilor gimnastice şi al întrecerilor, atît de răspîndite în vechea Grecie. Acest realism ne explică marile realizări ale artelor plastice eline.

În atari condiţii, la Atena s-a desăvîrşit îndelungatul proces de formare a tragediei, care a constituit un fel de încununare a dezvoltării de pînă atunci a artei muzicale.

În anii înfloririi sale, tragedia antică a avut o imensă importanţă social-politică, de stat. Din acest punct de vedere ea se apropia de jocurile-întreceri, — tradiţionalele serbări de masă ale grecilor liberi. Nu din întîmplare colectivul coral, care juca în tragedie un rol extrem de important, se alcătuia pe baza unei întreceri între corurile care reprezentau diferite cetăţi. Tratînd subiecte mitologice sau istorice, autorii tragediilor le confereau o semnificaţie actuală, apropiindu-le astfel de masele de spectatori.

Astfel, tragediile lui Eschil sînt legate de epoca luptelor de eliberare şi a dezvoltării statului, iar tragediile lui Sofocle şi Euripide, de epoca independenţei Greciei antice şi a începutului decadenţei sale, care se manifestă în timpul războiului peloponeziac. Cele mai bune tragedii reflectă teme de maximă actualitate — lupta dintre democraţie şi aristocraţie, stabilirea drepturilor şi a datoriilor cetăţeanului, critica defectelor organizării de stat. De aici marea valoare ideologică şi importantul rol social al tragediei antice, care, după cuvintele lui Aristotel, înfăţişa acţiuni „însemnate" şi „serioase".

Baza istorico-mitologică a tragediei antice se împletea cu teme politice, psihologice, religioase, cum erau lupta unei personalităţi eroice împotriva destinului orb, dragostea de patrie etc.

Lupta eroului împotriva destinului străbătea tragediile antice ca un fir roşu — întruchipare a acelor forţe stihinice ale naturii şi a acestor legi sociale care nu puteau fi înţelese de grecii antici, datorită gradului insuficient de dezvoltare a lor în acea epocă istorică, şi care de aceea le apăreau sub înfăţişarea unui „destin neîndurător".

---

[1] K. Marx şi F. Engels, *Opere*, vol. 1, pag. 180.
[2] Bromios era numele de cult al lui Dionisos.

Pentru noi, tragediile antice sînt importante în primul rînd datorită marelui interes pe care ele îl manifestă față de personalitatea umană :

„Multe puteri sînt pe lume,
Dar mai puternic ca omul
Nu e nimic în natură..."

Această năzuință îndrăzneață de a opune personalitatea umană forțelor naturii, această credință în superioritatea omului confereau celor mai bune lucrări ale tragicilor greci un caracter activ și legat de urmărirea unui scop.

Să ne amintim de eroul lui Eschil, Prometeu, care, pentru că a dăruit oamenilor focul, a fost înlănțuit de o stîncă și condamnat la chinuri îngrozitoare ; figura lui Prometeu a devenit un simbol al luptei pentru binele omenirii.

Este semnificativ faptul că Aristotel cerea ca în tragedie oamenii să fie înfățișați m a i b u n i decît sînt ei în realitate. El preconiza necesitatea de „a vorbi despre ceea ce e p o s i b i l p r i n p r o b a b i l i t a t e s a u n e c e s i t a t e", în locul simplei copieri a ceea ce există. Aceste deziderate și-au găsit întruchiparea cea mai desăvîrșită tocmai în tragedie.

După Aristotel, forța morală a tragediei duce, „datorită milei și groazei, la purificarea de (aceste) afecte (și altele) asemănătoare" a spectatorilor și interpreților.

Această „purificare", *catharsis*, adică o „ușurare legată de o desfătare", este, după cum învață filozofii antici, și o însușire a muzicii, dar se manifestă cu o forță deosebită în tragedie, unde sînt utilizate concomitent mijloace artistice diverse : corul și dansul, cîntul solistic și dialogurile, fără a mai vorbi de atributele și dispozitivele scenice care fac pe spectatori și pe interpreți să trăiască alevea „acțiunea și viața", „fericirea și nenorocirea" (Aristotel), zugrăvite în cele mai bune tragedii.

Organizarea spectacolelor de tragedie era o sarcină civică de onoare și era încredințată celui mai de seamă cetățean al orașului — arhontului-eponim.

Tragediile se jucau în perioada marilor serbări dionisiace (martie—aprilie). Să ne imaginăm tabloul unei astfel de serbări la Atena într-o zi însorită de primăvară. Portul e plin de corăbii, iar străzile, de solii fastuoase trimise de diferite state-cetăți. În mulțimea deasă, între miile de tineri în hlamide scurte, cu lănci lucioase și scuturi ușoare, este purtată statuia lui Dionisos, iar după ea, un grup de fete frumoase, îmbrăcate în alb, duc în coșulețe de aur primele fructe de primăvară. Cetățenii atenieni care au primit în acel an sarcina de onoare de a îngriji de reprezentarea tragediilor sînt însoțiți de corul învești mîntat în purpură și avînd cununi de aur. Oamenii care alcătuiesc această procesiune vor participa la reprezentația ce va avea loc în teatrul de lîngă templul lui Dionisos, pe versantul sudic al Acropolei (teatrul a fost construit în secolul V î.e.n.).

Să urmărim procesiunea.

Un amfiteatru din bănci tăiate în stîncă sau special construite acoperea panta colinei. Puteau încăpea aici aproape 20.000 de spectatori (în general, teatrele antice aveau o capacitate de pînă la 40.000 de locuri). Jos, în fața primului rînd de bănci, se afla orchestra de formă rotundă, adică locul unde stătea corul. În centrul orchestrei era un altar, vestigiu al arhaicelor reprezentații rituale. În fundul orchestrei se înalță s c e n a (la în-

ceput, un cort unde actorii își schimbau costumele, iar mai tîrziu, o clădire specială împodobită cu coloane). Fațada ei se acoperea, din vremea lui Eschil, cu un decor mobil — *proscenium*.

Actorii se aflau de obicei în fața scenei. Numai în cazuri speciale, ei apăreau pe un loc mai ridicat, numit *logeion*, adică locul de unde se vorbea în împrejurări speciale.

Ustensilele și recuzita teatrului erau din cele mai primitive (un dispozitiv pentru imitarea bubuitului tunetului etc.). Pentru a înfățișa acțiunea care se desfășura în interiorul unui templu sau palat, se scotea *echiclema* (o estradă înaltă de lemn montată pe roți — o rămășiță a străvechiului obicei de a se juca spectacole pe care).

Ca decor, se utilizau covoare, draperii, țesături. Dat fiind că spectacolul era privit din toate direcțiile, nu se foloseau decoruri plane. Cortina nu se cunoștea în teatrul grec.

Actorii jucau cu măști. Acest lucru era, într-o oarecare măsură, impus de împrejurarea că reprezentația avea loc în aer liber (se bănuiește că de mască era fixat un dispozitiv pentru amplificarea vocii). Pe de altă parte, măștile actorilor își trăgeau originea din măștile pictate, accesorii ale mascaradelor arhaice. Actorii purtau *coturne* — o încălțăminte extrem de incomodă, cu talpă groasă de lemn. Îmbrăcămintea lor era intenționat arhaică. Acestea toate sînt mărturii ale derivării celor mai vechi tragedii din serbările rituale arhaice.

Caracterul măreț și solemn al spectacolelor grecești antice de tragedie este excelent redat în balada lui Schiller, *Cocorii lui Ibycus* (traducerea rusă de V. Jukovski) :

...Strînsă din cele patru zări,
Ca valurile unei mări
Vuiește-a grecilor grămadă ;
Așteaptă toți în teatrul plin,
Ce-nalță zvelta-i colonadă
În sus, spre cerul cel senin.
Vin din Micene, din Phocida,
Din Sparta vin, din Aulida,
Din toate insulele și
Din Asia ; sînt mii și mii,
Bătrîni și tineri, mic și mare ;
Și iată că în fața lor,
Cu-n cînt ce dă fiori, apare,
Solemn, mult așteptatul cor,
Ce rar și măsurat pășește,
Ca un măreț alai de zei,
Și-ntregul teatru ocolește,
După străvechiul obicei.

Bază a tragediei, pînă la Eschil inclusiv, a fost *corul*, din care s-au detașat treptat actorii, mai întîi unul, apoi doi și, în sfîrșit, trei (tragedia antică nu a depășit acest număr).

La începutul reprezentației, corul apărea în orchestră, în ordine de marș, și executa *parodul* introductiv. În partea finală a tragediei (exodul), corul părăsea scena în aceeași ordine de marș. În timp ce se afla pe scenă, corul cînta *stasime*, mișcîndu-se în același timp cînd într-o direcție, cînd în cealaltă. Corespunzător caracterului și direcției mișcării, cîntul corului se împărțea în strofă, antistrofă și epodă. Prin urmare, se aplica și aici principiul tripartit, apărut pentru prima oară în lirica corală.

Numărul mic de actori, decorurile și accesoriile scenice modeste și convenționale, interpretarea rolurilor feminine de către bărbați, necesitatea ca un singur actor să apară în cursul spectacolului în cîteva roluri — toate acestea arată că nu jocul actorilor și nu amănuntele exterioare stăteau la baza tragediei grecești antice, ci textul, dialogurile, numerele vocale solistice, cărora corul le servea ca un fel de fundal sonor.

Astfel, în forma ei evoluată, tragedia se prezenta ca un gen sintetic, reunind într-un singur tot muzica, dansul, acțiunea și recitarea textului. Raportul dintre aceste elemente ale tragediei a variat de-a lungul diferitelor etape ale evoluției ei.

Acest proces poate fi ușor urmărit în creația celor mai importanți autori tragici — Eschil, Sofocle și Euripide. Toți trei au trăit la Atena pe timpul lui Pericle și activitatea lor a marcat înflorirea maximă a tragediei eline.

În tragediile lui Eschil (525—456 î.e.n.) joacă un mare rol ideea răzbunării sîngeroase și a blestemului care apasă asupra urmașilor pentru crimele strămoșilor. Lupta dintre om și destinul neîndurător constituie pivotul tragediilor lui Eschil. Personajele lui sînt în general depărtate de viața reală, semănînd cu zeii din mitologia greacă. Primele tragedii ale lui Eschil mai sînt încă apropiate de spectacolele rituale religioase. În ele, rolul principal îl deținea corul, iar o dezvoltare a acțiunii dramatice lipsea aproape cu totul. La baza lucrărilor stăteau cîntecele corale și narațiunea epică. Drama nu era concepută unitar : este semnificativ faptul că Eschil scria trilogii.

Ulterior, și la Eschil se reduce importanța corului, apar personaje mai bine conturate, dezvoltarea acțiunii devine mai dramatică. Aceste trăsături caracterizează cea mai remarcabilă tragedie a lui Eschil, *Prometeu înlănțuit*, unde figura centrală a lui Prometeu se situează pe primul plan și dialogurile au un rol mult sporit în comparație cu corul.

În trilogia următoare, *Orestia*, Eschil caută să zugrăvească portretele psihologice ale personajelor (reușind cel mai bine în scena căinței și a nebuniei lui Oreste).

Tragediile lui Sofocle (anii 497—406) se remarcă printr-o mai mare desăvîrșire din punctul de vedere al dramaturgiei și printr-o analiză psihologică mai justă a caracterelor. Personajele tragediilor lui sînt mai apropiate de oamenii reali decît de eroii lui Eschil. Eroii lui Sofocle sînt înzestrați uneori cu o voință puternică ce se împotrivește destinului orb. Dar și la dînsul destinul învinge în cele din urmă.

Sofocle acorda o mare atenție ideii de „ispășire" : orice fărădelege săvîrșită conștient sau inconștient atrage după sine ispășirea în mod inevitabil. Cel mai pregnant este redată această idee în tragediile lui Sofocle, *Oedip rege*, *Oedip la Colona* și *Antigona*. Ele povestesc soarta nefericită a regelui legendar Oedip, a fiilor și a fiicei sale Antigona, care năzuiesc spre bine, nu poartă nici o vină, dar cad victime ale unui concurs de împrejurări fatale.

Naturalețea, conținutul de viață și individualizarea personajelor lui Sofocle — redate în mai mare măsură decît la Eschil — s-au reflectat și în latura muzicală a tragediilor lui, mai ales în ce privește funcțiunile corului și ale soliștilor. Sofocle a echilibrat elementul coral și cel solistic, sporind importanța partidelor solistice. În tragediile lui Sofocle corul ia parte la desfășurarea acțiunii.

Un nou pas de la spectacolul ritual coral la tragedia lirică a fost făcut de Euripide (aproximativ, 480—406 î.e.n.). Cea mai de seamă realizare a lui este înlocuirea eroilor mitologiei, „supraoameni", cu personaje din viața de toate zilele. Euripide este creatorul dramei psihologice realiste. El caută să atragă atenția asupra sentimentelor și trăirilor oamenilor simpli din vremea sa.

„Glasul nostru să fie uman", — spune despre Euripide contemporanul acestuia, Aristofan, autorul unor remarcabile comedii, — punînd în gura lui Euripide următoarele cuvinte: „Cînta-voi ce-i obișnuit, ce-i simplu și domestic..."

Chiar dacă Euripide alege ca eroi figuri din mitologie și regi, el îi tratează cu maximă libertate. Astfel, el face pe fiica regelui Agamemnon să se mărite cu un simplu plugar. Printre eroii lui Euripide se numără vagabonzi, infirmi; un simplu muritor îndrăznește să dorească pe o zeiță, preotese reproșează zeilor cruzimea lor etc. Euripide despoaie cu îndrăzneală pe zeii antici de „infailibilitatea" lor. „În artă și știință am introdus și rațiunea sănătoasă", — spune dînsul despre sine. Toate acestea vădesc caracterul democratic al creației lui Euripide.

Latura muzicală a tragediilor lui Euripide nu se limitează la un cor care dansează și participă la frămîntările eroilor. Pentru reflectarea veridică a gîndurilor și sentimentelor personajelor, el utilizează o melodică solistică profund lirică, capabilă să dezvăluie pregnant lumea sufletească a eroilor. El se apropie de oamenii de artă înaintați ai vremii sale — muzicianul Timotheu din Milet, poetul Agathon care vrăjea pe atenieni prin frumusețea versurilor sale și prin folosirea măiestrită a mijloacelor de expresie muzicală (lui Agathon i se atribuie, printre altele, introducerea în tragedie a modului din sistemul cromatic [1]).

În lucrările lui Euripide, o importantă inovație este crearea unei *scene lirice* libere, neîncătușate prin regulile unei construcții strofice, scenă în care actorii cîntă partide solistice. Dar pe de altă parte, dragostea lui Euripide pentru cromatisme, pentru modularea continuă, pentru tot felul de efecte vocale de virtuozitate, prevestește decadența tragediei antice în perioada următoare, cea elenistică, și degenerarea ei în pantomimă, gen în care profunzimea de idei cedează locul strălucirii exterioare.

Drama satirică și comedia cu dansuri

Alături de tragedie, teatrul antic cunoștea drama satirică și comedia cu dansuri.

Glumele libere ale corurilor de satiri contrastau cu măreția solemnă a corurilor și dansurilor din tragedie; corurile de satiri, care au servit cîndva ca izvoare ale tragediei, au trecut cu timpul pe ultimul plan, iar la începutul secolului V î.e.n. au fost definitiv eliminate din tragedie.

Cu toate acestea, poporului îi plăceau satirii. Și iată că, în jurul anului 500 î.e.n., corurile satirilor apar din nou în rîndul spectacolelor dramatice, sub formă de dramă satirică de sine stătătoare. A fost stabilit următorul raport: trebuia să fie reprezentată o dramă satirică la trei tragedii.

Drama satirică a păstrat trăsăturile arhaice ale unui fantastic capricios, trecerile impetuoase de la o veselie nestăpînită la gemete și va-

[1] Tetracordul cromatic, care stă la baza sistemului cromatic, se forma dintr-un interval de terță mică, după care urmau două semitonuri.

iete. Calamburile abundau în drama satirică, gen care adesea parodia tragedia.

Dacă drama satirică — „tragedia veselă", cum o numeau contemporanii — a fost un gen intermediar, îmbinînd subiectul și sfera personajelor tragediei cu libertatea și spontaneitatea dezordonată a spectacolelor cu satiri, în schimb, comedia cu dansuri era construită în întregime pe glumele improvizate, pe cîntecele și dansurile frenetice ale serbărilor dionisiace. Aceste serbări erau legate de cultul fertilității (serbarea zgomotoasă și veselă — *comos* — a dat numele comediei).

Cunoștințele în legătură cu caracterul muzicii comediei antice sînt extrem de sărace ; în ea, locul central îl ocupau dansurile în cerc, horele „animalelor" în travesti, cu participarea unor măscărici improvizatori.

Acțiunea comediei antice se baza pe o înlănțuire de momente orînduite simetric : *parodul* — apariția corului, *agonul* — controversa dintre forțele care se înfruntă în comedie, *parabaza* — apostrofa corului către spectatori etc.

Datorită caracterului popular al comediei, rolul conducător în acest gen de spectacole îl aveau un fel de „dueluri verbale", așa cum în tragedie elementul principal a fost, în primele timpuri, întrecerea între coruri.

Comedia antică și-a atins punctul de maximă înflorire în creația lui Aristofan (446 — aproximativ 385 î.e.n.). Fiind un apărător al vechilor baze ale democrației ateniene și un purtător de cuvînt al gîndurilor și năzuințelor țărănimii atice, Aristofan a folosit teatrul ca pe o arenă de luptă pentru idealurile sale civice. Comediile sale au adus pe scenă multe tipuri sociale remarcabile și au creat un spectacol viu, expresiv, bogat în dialoguri pline de vervă, în bufonade, care cereau regizorului și actorilor inventivitate, reliefarea caracterelor, o punere în scenă scînteind de spirit.

Așadar, cei mai de seamă reprezentanți ai teatrului antic, folosind elemente ale spectacolelor de amatori, au creat două genuri profund diferite, dar egal de desăvîrșite, — tragedia și comedia, a căror importanță a depășit considerabil cadrul lumii antice grecești.

Cultura muzicală din perioada elenistică

Către sfîrșitul primului mileniu î.e.n., cultura greacă s-a răspîndit atît în Apus, cît și spre Răsărit, contopindu-se aici cu culturile locale. Această cultură mixtă este numită *cultura elenistică*. Ea s-a născut în statele formate după dezmembrarea monarhiei lui Alexandru Macedon, din care făcuseră parte țări foarte diferite ca nivel de dezvoltare și compoziție etnică.

În primele timpuri, cultura elenistică (ultimele 3—4 secole î.e.n. și primele secole ale erei noastre) a înregistrat unele succese în domeniul științei, al filozofiei, al artelor aplicate și al arhitecturii (în legătură cu ridicarea unor monumente grandioase în noile capitale ale unor state mari).

În această perioadă au luat ființă instituții de învățămînt la Atena (Academia lui Platon, Liceul lui Aristotel, Grădina lui Epicur). Alexandru Macedon a fondat în marele oraș comercial și cultural Alexandria, situat în delta Nilului, un muzeu care era în același timp academie, universitate și bibliotecă.

Se dezvoltă rapid matematica, geografia, astronomia, medicina și alte științe ale naturii. Descoperirea clar-obscurului și a legilor perspectivei a dus la înflorirea picturii.

În domeniul artelor muzicale se desfășura un proces plin de contradicții : se creau orchestre enorme, în orașele mari se construiau săli spe-

ciale de concert (odeonuri), dansul cunoştea o mare înflorire într-un nou gen la modă — pantomima. În domeniul muzicii propriu-zise s-a vădit o tot mai mare rafinare şi lărgire a mijloacelor de expresie, o tot mai mare tendinţă spre o virtuozitate pur exterioră.

Dezvoltarea virtuozităţii mergea paralel cu creşterea pofesionismului muzical. Ansamblurile de amatori ale vechii lirici corale şi ale tragediei atice cedează locul unor «bresle» speciale de cîntăreţi şi dansatori, plătiţi pentru activitatea lor. Către sfîrşitul secolului V, la Atena se constituie o uniune a artiştilor care se ocupă cu pregătirea actorilor, a cîntăreţilor şi a instrumentiştilor; cererea în aceste ramuri de activitate era aşa de mare, încît foarte curînd această organizaţie şi-a extins influenţa asupra întregii Grecii.

Spontaneitatea, sinceritatea emoţională a vechilor colective de corişti şi dansatori amatori au fost înlocuite cu interpretări dinainte studiate, în aparenţă strălucite, însă în fond mai sărace în conţinut, a unor genuri ca aşa-numitul «ditiramb nou», care era o amplă cantată corală cu solouri de virtuozitate.

Dezvoltarea virtuozităţii exterioare era legată de sărăcirea conţinutului de idei.

Noile mijloace de expresie muzicală au dus la o mai mare perfecţionare a instrumentelor muzicale. Apar kithare, după cuvintele lui Ammian Marcellin [1] — „cît o trăsătură". Timotheu din Milet măreşte la 11 numărul de coarde ale kitharei (această cifră nu a constituit o limită, numărul coardelor acestui instrument ajungînd şi la 22).

La fiecare pas, acest interes pentru posibilităţile tehnice se transformă în scop în sine: „Eu nu caut lucrurile învechite — afirma cu orgoliu Timotheu, — noul este cu mult preferabil". Nu din întîmplare filozofii materialişti, demascînd viciile păturilor suprapuse ale societăţii, declarau că muzica vremii lor „nu poate exprima nimic, fiind capabilă doar să excite nervul auditiv, amintind din acest punct de vedere arta culinară". Nu din întîmplare au căpătat o răspîndire neobişnuită divertismentele muzicale superficiale, cum erau cîntecele de pahar („scolii"), al căror caracter a fost remarcabil definit de marele poet Horaţiu: „Profită de moment, căci viaţa-i scurtă".

Un asemenea fel de a vedea muzica ne dovedeşte transformarea ei într-un mijloc de amuzament pentru reprezentanţii clasei dominante a lumii antice, pe cale de dispariţie, — făpturi cufundate în desfrîu şi îmbuibate de toate bunurile vieţii.

Trăsăturile generale ale culturii Romei antice

Vechiul stat sclavagist roman a luat fiinţă în secolele VIII—VI î.e.n. în centrul peninsulei italice.

De la jumătatea secolului I î.e.n. şi pînă la sfîrşitul secolului II al erei noastre, sistemul sclavagist îşi atinsese punctul culminant în multe ţinuturi din jurul Mediteranei. Forţele de producţie se dezvoltau tot mai mult pe baza exploatării sclavilor, al căror număr creştea din ce în ce.

Dintr-un stat-cetate, care a supus întreaga peninsulă italică, Roma s-a transformat — în epoca de înflorire a culturii elenistice — într-un stat sclavagist.

[1] Ammian Marcellin (n. aprox. în anul 340, m. aprox. în anul 400) a fost un istoric roman, autorul lucrării *Istoria*, care tratează despre perioada ce începe cu domnia împăratului Nerva şi merge pînă la sfîrşitul secolului IV.

Imperiul Roman îngloba în acea perioadă toate țările situate pe țărmul Mării Mediterane — Europa vestică și sudică, Africa de nord, Asia vestică. Orașul Roma, capitala imperiului, era în același timp și centrul lui științific și cultural.

Către sfîrșitul secolului II al erei noastre a început criza sistemului sclavagist, criză care s-a ascuțit considerabil pe la jumătatea secolului III. În secolul V al erei noastre, decăderea agriculturii, a meseriilor, a comerțului, intensificarea răscoalelor de sclavi și coloni, provocate de adîncirea crizei modului de producție sclavagist și de migrațiunea popoarelor vecine cu Imperiul Roman, au dus la prăbușirea acestuia. În anul 476, căpetenia de mercenari, Odoacru, a detronat pe ultimul împărat al Imperiului Roman de Apus. Acest an este socotit data căderii Imperiului Roman sclavagist din Apus [1].

Dintre popoarele vechii Italii, cel mai dezvoltat din punct de vedere economic și cultural a fost poporul etrusc. În secolele VII—VI î.e.n., etruscii furnizau romanilor obiecte lucrate din metal ; de la ei au împrumutat romanii principiile de bază ale construcției și trăsăturile caracteristice ale stilului arhitectonic.

Către sfîrșitul secolului V și în secolul IV î.e.n., romanii au venit în strîns contact cu populația orașelor g r e c e ș t i din sudul Italiei, fapt care a exercitat o puternică influență asupra dezvoltării culturale a Romei. La Roma apar operele de artă elline, din domeniul sculpturii și al arhitecturii. În rîndurile populației romane au căpătat o largă răspîndire limba, literatura, știința și filozofia greacă [2].

Însă romanii s-au preocupat mai puțin de continuarea studiilor teoretice ale grecilor, decît de aplicarea în practică a realizărilor științifice ale acestora (în domeniul construcțiilor, al hidrotehnicii, al agronomiei etc.). Ei au întrecut cu mult pe greci în executarea unor lucrări necesare din punct de vedere practic (construcția de drumuri, poduri, apeducte etc.).

Contopirea, în secolul I î.e.n., a culturii elenistice cu cea romană s-a manifestat și în domeniul artei.

Literatura artistică romană a luat naștere în secolul III î.e.n. (traducerea în limba latină a *Odiseei* și a cîtorva tragedii grecești). S-a dezvoltat o poezie lirică [3], la început sub formă de cîntece populare ; ulterior, a căpătat o importanță deosebită satira. Cel mai mare poet roman din primii ani ai erei noastre a fost Virgiliu.

Un loc important îl ocupau în literatura romană lucrările în proză ale istoricilor și oratorilor. Cel mai mare istoric roman, Tacit, a trăit în a doua jumătate a secolului I și la începutul secolului II al erei noastre. Un remarcabil gînditor materialist roman a fost Lucrețiu (aprox. 95—55 î.e.n.).

O trăsătură caracteristică a culturii romane a fost construirea unor amfiteatre enorme, în care aveau loc sîngeroase lupte de gladiatori, precum și luptele dintre criminalii condamnați și fiare sălbatice.

[1] În anul 395 al erei noastre, din Imperiul Roman s-a desprins Imperiul Roman de Răsărit, cunoscut sub numele de Imperiul Bizantin.

[2] Romanii au împrumutat una din formele alfabetului elin, adaptîndu-l limbii latine.

[3] Poezia lirică era destinată cîntului vocal cu acompaniament de instrumente cu coarde (vestitul poet roman Horațiu își numea odele „cuvinte care trebuie să răsune cu strunele") ; versurile marelui poet roman Ovidiu „se dansau" uneori în teatru. Alături de scenele vorbite se introduceau, în drama romană, numere muzicale (așa-numitele *cantica*), acompaniate la *tibii* (ele erau mai curînd recitative decît cîntece).

Şi în domeniul culturii muzicale, ca şi în celelalte arte, în literatură şi în filozofie, Roma se afla sub influenţa muzicii străine : oraşul era înţesat de declamatori, cîntăreţi şi instrumentişti virtuozi din Grecia şi Alexandria, de dansatoare feniciene şi spaniole.

Izvoarele muzicii romane antice

Roma poseda şi o veche cultură muzicală autohtonă. Urme ale ei s-au păstrat în străvechi cîntece de biruinţă, de nuntă, de înmormîntare şi de pahar, acompaniate de *tibia* (numele latin al aulosului), în cîntece şi dansuri războinice arhaice.

Primii muzicanţi ai Romei antice au fost, după cum se bănuieşte, e t r u s c i i (începutul secolului V î.e.n.), ale căror cîntece de muncă se remarcau printr-o ritmică foarte pregnantă ; sunetele t i b i e i acompaniau de asemenea exerciţiile gimnastice şi luptele cu pumnul.

Caracterul vieţii muzicale a Romei imperiale a fost însă determinat nu de străvechea cultură autohtonă a Italiei, ci, în primul rînd, de muzica elină, iar după ea de cea siriană (dansatoarele şi flautiştii), babiloniană, spaniolă (vestitele dansatoare din Cadiz), egipteană şi alexandrină.

Domiţian [1] a instituit întrecerile capitoline [2], care aveau loc la patru ani o dată, într-un edificiu special construit pe cîmpul lui Marte [3] şi unde, alături de poeţi, se întreceau cîntăreţi şi muzicanţi. Învingătorii primeau cununi de lauri. Aceste serbări atrăgeau artişti din regiuni depărtate — pînă şi din Asia şi Egipt.

Împăratul Nero a instituit aşa-numitele «întreceri greceşti», la care participa şi el, nu numai ca poet, dar şi în calitate de cîntăreţ şi kitharod.

Rolul şi caracterul muzicii în viaţa socială

Rolul muzicii în viaţa socială a Romei imperiale era însemnat ; în circuri şi teatre se produceau enorme ansambluri corale şi instrumentale (filozoful Seneca remarcă ironic că în teatru erau mai mulţi interpreţi decît spectatori). La palatele şi vilele nobilimii existau orgi hidraulice.

Se programau concerte publice, organizate de antreprize speciale. De un succes uriaş se bucurau concertele solistice ale virtuozilor (în majoritatea cazurilor străini, veniţi din Grecia şi Alexandria), care întreprindeau „turnee" prin cele mai mari oraşe ale Imperiului Roman şi primeau pentru concertele lor, onorarii fabuloase. Deosebit de căutaţi erau profesorii de muzică şi de dans. Poetul Marţial, într-o scrisoare adresată unui prieten, sfătuieşte fără glumă pe fiul acestuia să-şi aleagă ca profesie predarea muzicii, asigurîndu-şi în acest fel o carieră strălucită.

Mecenaţii socoteau drept o dovadă de bun-gust întreţinerea unor orchestre formate din sclavi. După cum se ştie, chiar consuli şi împăraţi romani erau pasionaţi după muzică.

Din marele rol social organizatoric pe care îl jucase muzica în Grecia antică nu mai rămînea nici urmă. Cicero releva cu amărăciune caracterul vicios al muzicii romane, — „pierderea demnităţii, o nestăpînire care ducea la efeminare". Plutarh a fost nevoit să remarce : „ . . . contemporanii

[1] Împărat roman (81—96 e.n.).

[2] Capitoliul este una din colinele pe care era situată Roma antică. Datorită poziţiei sale, Capitoliul a fost din cele mai vechi timpuri citadela Romei, precum şi centru al cultului religios.

[3] Piaţă a Romei antice, unde aveau loc întreceri militare şi gimnastice. De aceea îşi trăgea numele de la Marte — zeul războiului.

noștri, renunțînd la înaltele ei frumuseți (ale artei), introduc în teatre. în locul muzicii de pînă acum, virilă, cerească și plăcută zeilor, o muzică dezmățată și goală de conținut" [1].

În Roma antică nu se bucura de succes măreața tragedie a Greciei clasice, ci spectacolele care contau pe un efect exterior, cele mai iubite fiind jocurile sîngeroase ale gladiatorilor.

Pantomima

În rîndurile poporului Romei republicane fuseseră larg răspîndite din timpurile cele mai vechi farsele de bîlci — *atelane* — cu măști ca personaje caracteristice. Cel mai gustat spectacol era genul pantomimei — un fel de suită mimată interpretată de un dansator solist, și al cărei text era prezentat în limba greacă, inaccesibilă maselor largi ; acest text era cîntat de cor, cu acompaniamentul zgomotos al unei orchestre — numeroase pentru acea vreme — formată din instrumente de origine greco-orientală [2].

Acesta era un nou gen de artă sintetică profesională, avînd înainte de toate un caracter de spectacol-divertisment. Rolul mut al unicului interpret, mimul, cerea o mare măiestrie a mimicii expresive. Un mim iscusit era capabil să întruchipeze pînă la cinci-șase personaje diferite, în cele mai complicate situații. „Unul și același artist înfățișează pe bărbat și pe femeie, pe împărat și pe soldat, pe tînăr și pe bătrîn" — remarcau contemporanii. Chiar și cinicul Demetrius, după ce a urmărit jocul unui mim virtuoz, a fost nevoit să recunoască : „Nu numai văd, dar și aud tot ce redai tu, și înțeleg pentru ce nu recurgi la cuvînt, de vreme ce poți vorbi așa de liber cu ajutorul mîinilor..."

Principala trăsătură a pantomimei romane nu era profunzimea de idei, ci, flexibilitatea mișcărilor artistului, mișcări de o virtuozitate ce friza acrobația.

Așadar, de pe urma epocii de înflorire a artei muzical-poetice a Greciei clasice nu rămăsese decît amintirea. În sînul culturii veștede a lumii greco-romane sfîșiate de contradicții de clasă prindea puteri muzica „barbarilor", care avea să absoarbă rămășițele civilizației muzicale greco-romane în momentul căderii Imperiului Roman de Apus.

Din contra, o mare severitate caracterizează muzica primei perioade a creștinismului, care se încheagă în sînul Imperiului Roman sclavagist. Însă această muzică răsuna numai în catacombe și nu ea determină caracterul și nivelul general al culturii muzicale a Romei.

Centre provinciale ale culturii muzicale a Imperiului Roman

Alături de metropolă, ajunseseră la o mare înflorire și alte orașe ale Imperiului Roman, ca Tirul și Antiohia ; tînărul oraș Alexandria își sporea și el rapid importanța economică și culturală. În sfîrșit, Atena cu gloria ei trecută rămînea în continuare unul din cele mai însemnate centre de predare a filozofiei și artei.

Toate aceste centre locale erau focare ale culturii artistice antice, inclusiv și ale culturii muzicale ; ele posedau ansambluri proprii de înaltă clasă — vocale, instrumentale și dans.

---

[1] Plutarh. *Despre muzică*. Pb., 1922, pag. 50.

[2] Principalul instrument în această orchestră era *aulosul*, secondat de instrumente de suflat și de zgomot (o varietate a flautului lui Pan, *sirinxul*, *cimbalele*), precum și de instrumente cu coarde (kithare și lire).

Siria[1] a ajuns să joace un rol special în Imperiul Roman. Poziția acestei țări, situate la jumătatea drumului care ducea din Egipt spre regiunile culturii „barbare", a determinat dezvoltarea rapidă a principalelor orașe siriene. Ele se populau în mod intensiv, căci străinii care se stabileau în centrele mari erau obligați să primească cetățenia siriană. Aceasta explică caracterul multinațional al populației, fapt care a dus, la rîndul său, la îmbogățirea culturii siriere.

Astfel devine explicabilă dezvoltarea și înflorirea capitalei Siriei, Antiohia, care număra aproape o jumătate de milion de locuitori și abunda în edificii magnifice.

Încă din acea vreme, Siria era, alături de Grecia și de Palestina, una din peninierele principale nu numai ale ritualurilor fastuoase de cult, dar și ale muzicii. Aici s-au format cele mai importante și mai tipice varietăți ale psalmodiei de cult și ale creației de imnuri. Cel mai de seamă reprezentant al acestei din urmă activități de creație a fost Efrem Sirianul (aprox. 306—378).

Un rol important în domeniul culturii religioase în primele secole ale erei noastre i-a revenit Alexandriei. Acest mare port comercial și centru al curentelor filozofice și religioase (între care și creștinismul pe cale de închegare) a devenit cel mai populat oraș din acea vreme, numărînd aproape un milion de locuitori.

Cel mai remarcabil cartier al orașului era Bruchionul, cu palatele și muzeele sale, și adăpostind cea mai mare bibliotecă a antichității, — faimoasa bibliotecă din Alexandria, care conținea aproape 700 de mii de suluri. Numai catalogul manuscriselor abia începea în 120 de suluri.

Într-un centru atît de animat erau obișnuite tot felul de serbări și spectacole de stradă, în care muzica juca unul din primele roluri. Este suficient să menționăm că la o singură procesiune luau parte trei sute de coriști și trei sute de orchestranți.

Cultura Alexandriei, avansată pentru acea vreme, a exercitat la rîndul său o mare influență asupra Romei.

Particularitățile culturii muzicale antice greco-romane

Scurta trecere în revistă a culturii muzicale greco-romane ne permite să stabilim trăsăturile caracteristice ale muzicii antice. Particularitățile ei s-au văzut cu claritate într-un sistem de teorie muzicală elaborat amănunțit.

Arta muzicală a antichității greco-romane se distinge prin legătura indisolubilă dintre text, muzică și dans.

În întreaga perioadă clasică a Greciei antice (secolele VI—V î.e.n.), a predominat *melodica vocală monodică*, ce asigura o foarte strînsă legătură a muzicii cu versul și o rostire clară a textului. Rolul conducător al versului s-a văzut și în faptul că încă în cîntul *coral arhaic* monodic metrul versului determina de obicei ritmul muzicii.

Practica corală bărbătească ce a existat în popor, de-a lungul mai multor veacuri, a influențat și scara muzicală utilizată : *două octave* (de la *fa* octava mare pînă la *fa* prima octavă) — acesta fiind ambitusul așanumitului sistem perfect ; oricine putea să cînte în acest registru fără o pregătire specială. Pentru noțiunea de „incult" se utiliza un cuvînt care

[1] În acea vreme, Siria se mărginea la Răsărit cu Eufratul, la Apus cu Palestina, Fenicia și Marea Mediterană, iar la Sud cu Arabia.

însemna „incapabil să cînte într-un cor". Este semnificativ faptul că filozoful Platon dădea muzicii definiția de „arta de a dirija colective *corale*".

Predominarea cîntatului coral a avut o importanță covîrșitoare : ea constituie mărturia răspîndirii în Grecia antică a unei activități muzicale *colective*, de amatori, și tot ea a constituit baza uneia din cele mai înalte realizări ale artei muzical-poetice a antichității — tragedia ; ea a determinat și trăsăturile caracteristice ale sistemului antic de teorie muzicală.

Și mai mari posibilități pentru varietatea și diferențierea melodiei antice grecești au fost oferite de dezvoltarea, începînd aproximativ din secolul VII î.e.n., în rîndul reprezentanților școlii de la Lesbos, a *cîntatului solistic*, monodic. Melodica vocală solistică cunoștea cele mai fine gradații, de la declamația cu acompaniament muzical (procedeu foarte răspîndit) și pînă la o cantabilitate melodică tot mai mare, care se identifica într-o serie de cazuri cu cîntatul propriu-zis.

Legăturile reciproce dintre artele muzicale s-au vădit și în marea importanță acordată *ritmului*. Un ritm elastic și viguros constituia adesea pivotul care unea într-un singur tot cuvintele, cîntul, muzica instrumentală și dansul. De regulă, caracterul ritmului era dictat de legătura organică a artei cu viața socială, cu procesele de muncă, cu procesiunile militare și cele festive, cu jocurile și întrecerile. Este caracteristic faptul că grecii defineau ritmul ca principiu «m a s c u l i n», spre deosebire de melodie, socotită principiu «f e m i n i n».

Bogăția resurselor expresive ale melodicii eline se vădește clar în caracterele specifice ale modurilor.

La baza modurilor antice grecești stătea *tetracordul* [1]. Încă din vechime, pentru umplerea intervalului de cvartă se folosea mai întîi un singur sunet intermediar, iar apoi două, obținîndu-se astfel o *succesiune de patru sunete*. Direcția sunetelor în tetracorduri, iar ulterior și în scările muzicale de o octavă (pînă la primele secole ale e.n.) era *descendentă*.

Mai tîrziu, muzica greacă antică nu s-a mai mulțumit cu întinderea unui tetracord. Depășirea limitelor acestuia a avut loc în mai multe feluri. S-a practicat pe scară largă contopirea a două tetracorduri vecine, în așa fel încît sunetul superior al tetracordului inferior să coincidă cu sunetul inferior al tetracordului superior. Acest tip de unire a tetracordurilor era numit chiar de greci «contopit», spre deosebire de tipul «despărțit» de îmbinare a tetracordurilor, cînd *între* două tetracorduri vecine rămînea un interval de un ton întreg.

În cazurile cînd cvarta se „umplea" cu un singur sunet intermediar, din tetracordurile «contopite» rezulta *scara pentatonică* [2].

Semitonul de trecere, care umple tot mai des, în calitate de-al doilea sunet intermediar, celula de cvartă, duce la formarea *tetracordului diatonic*.

---

[1] În traducere literală, „patru sunete", de la cuvintele eline *téttares* — patru și *cordi* — sunet. Predominarea tetracordului în modurile grecești arhaice este confirmată de faptul că lirele arhaice aveau patru coarde, precum și de caracterul notației muzicale instrumentale și vocale.

[2] Existența scării pentatonice este confirmată de structura pentatonică a lirei și kitharei grecești arhaice, precum și de structura aulosului arhaic.

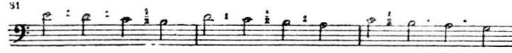
Iată tipurile principale de tetracorduri diatonice :

doric — succesiunea coborîtoare a treptelor : ton, ton, semiton (1, 1, 1/2) ;

frigic — succesiunea coborîtoare a treptelor : ton, semiton, ton (1, 1/2, 1) ;

lidic — succesiunea coborîtoare a treptelor : semiton, ton, ton (1/2, 1, 1) ;

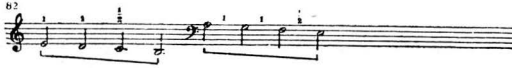
81



Contopirea unor tetracorduri omonime a dus la formarea modurilor diatonice de o octavă, în care rolul principal îl jucau tot sunetele de sprijin ale cvartei.

Scara muzicală a modului doric este succesiunea treptelor coborîtoare : 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2 :

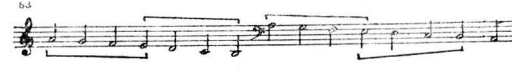
82



Scara muzicală frigică ce cuprindea o octavă se forma prin succesiunea coborîtoare a treptelor : 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, iar cea lidică prin succesiunea coborîtoare a treptelor : 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1.

Adăugîndu-se cu timpul mai sus şi mai jos de scara muzicală de o octavă, tetracordurile omonime, în perioada de maximă înflorire a culturii greceşti antice s-a format «sistemul perfect» :

83



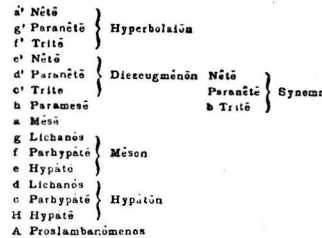
El cuprindea succesiunea tuturor sunetelor folosite în practica muzicală a Greciei antice. Ambitusul „sistemului perfect" este de două octave, ceea ce corespundea registrelor vocilor bărbăteşti, care alcătuiau nucleul de bază al corului.

Rămăşiţele dominaţiei cvartei se vădesc în aceea că, pînă şi în «sistemul perfect» de două octave, treptele de sprijin nu erau sunetele intervalului de octavă, ci de cvartă ; sunetele scării muzicale nu se notau după o c t a v e, ci după tetracorduri.

Sunetul de sprijin central şi fundamental al întregului sistem nu era, ca în muzica noastră — *tonica*, ci sunetul *mijlociu* (meza), — un fel de pivot în jurul căruia „ondula" melodia, cînd sus, cînd jos. Un astfel de principiu al sunetului fundamental este caracteristic pentru multe culturi muzicale monodice, pînă în zilele noastre.

La început, «sistemul perfect» nu admitea modulaţia. Dezvoltarea culturii muzicale, lărgirea sferei imaginilor, a mijloacelor de expresie muzicală, au creat necesitatea *modulaţiilor* modale, intonaţionale (alături

de modulațiile ritmice). În consecință, în «sistemul perfect imobil» se introducea un tetracord intercalar [1], pentru a se obține un salt cromatic la un semiton :



Cromatizarea treptelor modului permitea să se construiască fiecare mod pornindu-se de la orice sunet, păstrîndu-se totodată intact raportul dintre sunete, specific modului respectiv. Astfel, s-au format «scările transpozitorii», care reglau nivelul înălțimilor sunetelor, respectîndu-se așezarea lor în modul dat. Folosirea «scărilor transpozitorii» permitea să se plaseze melodia în registrul cel mai comod pentru executarea ei.

Tetracordurile se deosebeau între ele nu numai prin poziția s e m i t o n u r i l o r, ci și prin folosirea intervalelor de terță mică, de terță mare și a sfertului de ton. Astfel, alături de tetracordul diatonic existau tetracordul cromatic și cel enarmonic :

Spre deosebire de tetracordul diatonic, care admitea doar tonuri și semitonuri, tetracordul cromatic cuprindea un interval de terță mică urmat de două *semitonuri,* iar tetracordul enarmonic era caracterizat prin prezența unui interval de terță mare, urmat de două *sferturi* de ton.

Noțiunile de *mod* și *tonalitate*, cunoscute în muzica europeană contemporană, erau completate în muzica antică prin folosirea a diferite sisteme, cu scopul de a varia caracterul melodiei.

Alături de grupurile modurilor principale, încadrate de modurile ajutătoare *hipo* și *hiper* [2], muzica antică dispunea de trei sisteme melodice diferite, fără a mai vorbi de scările transpozitorii.

---

[1] Includerea unui astfel de tetracord se efectua nu prin metoda *despărțirii,* ci prin cea a *contopirii,* ceea ce asigura obținerea intervalului cromatic *si b-si.* Astfel, «sistemul imobil» se transforma într-unul «mobil».

[2] Modul *hipo* se obținea prin adăugarea „s u s" a tetracordului corespunzător, iar modul *hiper,* prin adăugarea „j o s" a tetracordului corespunzător.

În sfîrșit, afară de sistemul cromatic și enarmonic, în muzica antică greacă se foloseau devieri de la raporturile modale stabilite. Aceste devieri (așa-numitele «nuanțe») puteau să fie de 5/6, 5/4, 3/4, 1/3, 3/8 de ton.

Așadar, muzica antică — deși nu reușise încă să se libereze complet de structura tetracordică — era caracterizată printr-o multilateralitate a resurselor modale, întrecînd ca bogăție a expresiei resursele muzicii europene contemporane «d e g e n».

Grecii antici au reușit să ajungă și la o ritmică excepțional de variată, care, cu toată complexitatea și flexibilitatea ei, nu-și pierdea niciodată elasticitatea și precizia.

Muzica instrumentală

În Grecia antică, rolul muzicii instrumentale era mai puțin important decît al celei vocale ; totuși, muzica instrumentală era larg răspîndită.

La început, instrumentele se foloseau mai ales pentru acompanierea cîntului vocal. Se distingeau *lirodia* și *kitharodia* (acompanierea melodiei vocale de însuși cîntărețul, la liră sau la kithară) și *aulodia* (acompanierea cîntărețului de către un alt interpret — aulet).

De o deosebită răspîndire s-a bucurat kitharodia ; cîntărețul se acompania singur la kithară, făcînd coardele să răsune prin ciupirea lor cu degetele mîinii stîngi (în pauzele cîntului vocal, interpretul executa un interludiu instrumental, recurgînd de data aceasta și la degetele mîinii drepte, dotate cu un plectru [1]). Repertoriul kitharodului era variat, cuprinzînd cîntece de dragoste, epice, de pahar și satirice. Genul cel mai important al kitharozilor era așa-numitul *nom kitharodic* — o amplă piesă de concert, alcătuită din cîteva părți.

Aulodia acompania de obicei exercițiile militare și pe cele gimnastice, precum și corurile din tragedii [2].

În domeniul muzicii instrumentale solistice, «a u l e t i c a» era mai răspîndită decît «k i t h a r i s t i c a» (așa se numeau, spre deosebire de aulodie și kitharodie, solourile de aulos sau kithară, fără voce).

Înflorirea auleticii, care a durat secole întregi, a avut ca punct de plecare victoria lui Sacad la întrecerea muzicală în jocurile pitice de la Delphi (în anul 587), unde a interpretat celebrul «n o m p i t i c» ; de fapt, acesta este cel mai vechi exemplu de muzică cu program, cunoscut nouă.

Spre deosebire de auletică, kitharistica (adică muzica pentru solo de kithară) era de obicei caracterizată printr-o virtuozitate care cultiva efectele exterioare.

Un alt instrument de suflat al antichității grecești era *flautul lui Pan* — o garnitură de tuburi de dimensiuni diferite, fiecare din ele emițînd cîte un singur ton.

Dintre instrumentele de percusiune și de zgomot se utilizau tamburinele, talerele de metal (cimbalele), sistrele și instrumente de tipul castanietelor — accesorii ale multor dansuri.

Mai variate erau instrumentele muzicale ale Romei antice. Alături de liră, kithară și aulos (tibia), cunoscute nouă din Grecia antică, Roma mai

[1] *Plectrul* era o plăcuță de fildeș, baga, lemn sau piele tare, cu un unghi ascuțit, cu care se ciupeau coardele.

[2] În acest din urmă caz, auletul se numea *coraul*, de la cuvintele „cor" și „aulos".

folosea un mare număr de instrumente de suflat, legate mai ales de viața militară. Acestea erau : tuba (trompeta dreaptă), cornul îndoit sau *buccina* și *lituus*-ul — un instrument cu tubul drept, cilindric, și cu pavilionul îndoit.

Roma cunoștea și instrumente de tipul harpei și al lirei.

La bacanale se întrebuința mai ales cimbalele și alte instrumente de zgomot.

Estetica și teoria muzicală a antichității eline

Estetica și teoria muzicală a antichității grecești se aflau în strînsă legătură cu dezvoltarea științei și a filozofiei. Istoria filozofiei eline este istoria luptei materialismului naiv, primitiv, împotriva a tot felul de doctrine idealiste, reflectînd contradicția dintre concepția despre lume a democrației sclavagiste și aceea a aristocrației sclavagiste reacționare. Nu e întîmplător faptul că cele mai de seamă figuri ale esteticii muzicale au fost cei mai mari filozofi ai antichității (Pitagora, Platon, Aristotel) și discipolii lor direcți (Damon, Philolaos, Aristoxene). La fel cum „în formele variate ale filozofiei grecești pot fi găsite în embrion aproape toate tipurile de concepții despre lume apărute mai tîrziu" (Engels), tot așa și în domeniul esteticii muzicale pot fi întîlnite aprecieri profunde și juste, care au servit ca bază pentru dezvoltarea ulterioară a doctrinelor de estetică muzicală.

Încă Pitagora (aprox. 580—500 î.e.n.) căuta o bază obiectivă — comensurabilă prin numere — a fenomenelor estetice, și se ocupa de problema importanței pedagogice a artei.

Pitagoricienii au dat o largă dezvoltare concepției despre structura universului văzută ca o armonie. Este extrem de importantă definirea de către pitagoreici a armoniei ca *unitate în varietate și concordanță între contrarii*. Astfel, încă la izvoarele esteticii muzicale grecești antice se disting primele elemente ale gîndiri dialectice. Și Heraclit, poate nu fără influența pitagoreicilor, stabilește originea armoniei din contraste. Frumosul este, după părerea sa, armonia sau unitatea contrariilor, presupunînd trecerea fiecărui fenomen în contrariul său, după o luptă între aceste contrarii. Aristotel la rîndul său, arată că principiul unității contrariilor se situează la baza tuturor artelor. El socoate că muzica „creează o armonie unică, amestecînd (în cazul cînd voci diferite cîntă concomitent) sunete înalte și joase, lungi și scurte...".

Înflorirea concepțiilor de estetică muzicală ale grecilor antici coincide cu perioada clasică a înfloririi artelor și a sistemelor filozofice, adică cu secolele V—IV î.e.n.

Principala cucerire a esteticii muzicale eline este învățătura elaborată în detaliu, despre *etos* [1]. Principiul de bază al acestei învățături se reducea la stabilirea unei legături de cauzalitate între caracterul și structura muzicii și emoțiile sufletești pe care muzica este capabilă să le provoace. Cu alte cuvinte, învățătura despre etos pornea de la cunoașterea imensului rol *social* al artei, deci și al muzicii, atribuindu-i acesteia o mare valoare educativă. Aristotel [2] (384—322 î.e.n), numit de K. Marx cel mai mare gîn-

[1] Etos (*ethos*). În elină — morav, obicei, caracter.

[2] După cum se știe, Aristotel oscila, în concepțiile sale, între materialism și idealism, însă în domeniul artelor el vădea tendințe materialiste.

ditor al antichității, afirma că muzica se află într-un raport bine determinat cu morala. Iată cuvintele sale : „La fel cum gimnastica contribuie într-o anumită măsură la dezvoltarea calităților fizice, tot așa și muzica e capabilă să exercite o oarecare acțiune asupra *naturii etice* (a omului)."

Și filozoful idealist Platon (427—347 î.e.n.) apărător al orînduirii sclavagiste, propovăduitor al misticismului religios, a căutat să utilizeze învățătura despre etos în scopurile sale, legate de interesele clasei dominante.

El propunea ca muzica să fie folosită pentru formarea unor ostași rezistenți, ce urmau să lupte împotriva sclavilor răsculați și dușmanilor din afară, pentru consolidarea orînduirii sclavagiste, căci cea mai potrivită pentru educarea tineretului este, după părerea lui Platon, tocmai muzica : „ritmul și armonia pătrund cel mai bine în adîncul sufletului și exercită cea mai puternică influență asupra lui".

În virtutea acestor considerente, Platon acordă, de exemplu, o apreciere pozitivă lucrărilor în modul doric, acesta fiind considerat ca un mod cu caracter viril, războinic, capabil să-l facă pe auditor să înfrîngă greutățile. El se declară un adversar al muzicii în modurile mixolidic și lidic, care, după părerea lui, adorm și efeminează oamenii, fac din ei niște proști ostași.

Aristoxene, elev al lui Aristotel, a jucat un rol important în formularea principiilor de teorie muzicală. Activitatea lui marchează punctul culminant în dezvoltarea concepțiilor de teorie muzicală ale antichității grecești. Aristoxene acorda o mare importanță muzicii populare, punctul de plecare al doctrinei sale constituindu-l muzica larg răspîndită în popor. El a fost capabil să se ridice pînă la înțelegerea necesității unui sistem *temperat* (anticipînd în această privință aproape cu două milenii realizările de mai tîrziu din domeniul teoriei muzicale), în timp ce pitagoricienii insistau asupra așa-numitului sistem pitagoreic „pur", aflat într-o deplină concordanță cu raporturile matematice dintre intervaluri, fiind însă în contradicție cu percepția auditivă.

Aristoxene a devenit șef al unei întregi școli, a așa-numiților *«armoniști»*. Aceștia porneau în analiza fenomenelor muzicale de la percepția auditivă a sunetelor muzicale, spre deosebire de «c a n o n i c i», care erau partizanii unor construcții matematice abstracte. Canonicii erau adepți ai filozofului Pitagora, care susținea că la baza muzicii, ca și a întregului univers, se află raporturi numerice.

Deosebirea dintre cele două orientări se vede clar fie și din definiția dată consonanței de fiecare dintre ele.

„Consonanța este intervalul la baza căruia stă raportul cel mai simplu", — afirmau pitagoreicii.

„Consonanța este îmbinarea de sunete cea plăcută pentru auz", — spuneau adepții lui Aristoxene.

Canonicii aveau în centrul atenției lor raportul numeric, care este în fond lipsit de un caracter estetic ; «armoniștii» însă porneau de la perceperea consonanței de către auz. Aici se reflectă una din contradicțiile fundamentale în concepțiile asupra muzicii, contradicție care străbate apoi ca un fir roșu întreaga istorie de mai tîrziu a principiilor de teorie muzicală.

Poziția marelui filozof materialist grec antic Democrit (aprox. 460—370 î.e.n.) se remarcă prin aceea că în concepțiile sale despre muzică el introduce observații și generalizări legate de condițiile *sociale* ale evoluției artei și subliniază raportul dintre creșterea luxului claselor dominante ale societății eline și dezvoltarea muzicii. „Muzica este cea mai tînără dintre arte" — remarcă Democrit, explicînd aceasta prin faptul că ea „nu a fost generată de necesități, ci a apărut în condițiile unui lux deja dezvoltat". După Democrit, muzica își are originea în reflectarea lumii reale. El socotea că în primele stadii ale dezvoltării sale muzica imita cîntul păsărilor.

Elevul lui Democrit — Philodem — manifestînd o atitudine critică față de muzica superficială, pur distractivă, a vremii sale (epoca elenistică), declara că o astfel de muzică servește numai ca să gîdile nervul auditiv, preferînd, pe cît se pare, o muzică cu un apreciabil conținut de idei.

Caracterul general al epocii elenistice, adică al epocii de decadență a culturii grecești antice, s-a reflectat și în domeniul esteticii muzicale. Filozofii și savanții acestei perioade neagă tot mai des conținutul de idei și caracterul etic al muzicii, privind-o doar sub aspectul unui amuzament superficial, exterior. Abordarea creatoare a problemei cedează locul compilației minuțioase și tălmăcirii de către eclectici a diferitelor speculații teoretice în legătură cu muzica.

Aprecierile date de către Marx artei antice grecești

Clasicii marxismului au dat o apreciere clarvăzătoare a culturii artistice a antichității grecești.

Marx socotea că în domeniul artei, anumite forme — de o imensă importanță — sînt posibile numai pe o treaptă relativ joasă a dezvoltării artistice. Astfel, premisa artei grecești a fost mitologia greacă. „Se știe că mitologia greacă a constituit nu numai arsenalul artei eline, dar și terenul ei", — arată Marx. Numai la acel nivel de dezvoltare, cînd mitologia mai era încă vie pentru popor, a fost posibilă o mare dezvoltare a genului epic și a altor cîtorva genuri.

La întrebarea, pentru ce arta elină — arta unui popor mic, care a trăit în Peninsula Balcanică acum două mii și jumătate de ani — este capabilă, pînă în zilele noastre, să ne procure o desfătare artistică și conservă într-un anumit sens o valoare de *normă și model cu neputință de egalat*, Marx răspunde că arta greacă reflectă „copilăria societății umane, acolo unde ea s-a dezvoltat cel mai frumos". De aceea, ea posedă pentru noi un farmec etern ca un stadiu ce nu se va mai repeta niciodată.

Un profund realism caracterizează nemuritoarele creații ale sculpturii și arhitecturii eline, incomparabilele epopei homerice — comori autentice ale geniului *popular*, tragediile și comediile antice, inimitabilele lucrări lirice din perioada de înflorire a culturii antice grecești.

Cele mai bune opere ale artei antice se caracterizează printr-un profund *umanism*. Aceasta o arată K. Marx, subliniind că în arta antică greacă și-a găsit întruchiparea personalitatea umană vie, cu năzuințele, pasiunile, impresiile sale : „... oare (omul contemporan) nu trebuie să caute să reproducă în modul cel mai desăvîrșit, propria sa ființă... oare în natura infantilă nu reînvie în fiecare epocă propriul său caracter în adevărul său nedenaturat ?"

Prospețimea, sinceritatea, veridicul caracterizează remarcabilele opere ale artei grecești antice, care a creat, după cuvintele lui Marx, „imagini viguroase, integre, pătrunse de bucuria de a trăi", dezvăluind „legăturile generale dintre fenomenele universului".

Aceste prețioase trăsături ale artei eline nu aparțineau numai sculpturii, epopeii, arhitecturii, ci, în mare măsură, și culturii muzicale, determinînd importanța istorică a acesteia.

Realizări de seamă ale culturii muzicale eline au fost : baza populară a genurilor celor mai importante, atît muzicale propriu-zise, cît și a acelora în care muzica era unul din elementele principale ; importanța deosebită acordată muzicii *vocale,* cu melodiile ei plastice, cantabile. Cultura muzicală a antichității grecești se remarca prin cunoașterea celor mai fine gradații ale intonării — de la declamația exaltată pînă la cantilenele cu caracter de *arioso ;* prin participarea marilor colective corale la viața artistică și politică a țării ; prin excepționala varietate și bogăție a metrului și ritmului.

Cei mai buni reprezentanți ai teoriei muzicale din Grecia antică au creat, după cum am văzut, un sistem de concepții, avînd ca punct de plecare recunoașterea imensului rol social-educativ al muzicii.

Însă cultura muzicală elină suferă și de unele limite, impuse de epoca istorică în care ea s-a dezvoltat. Cu toată bogăția și varietatea sa, ea nu a creat genuri vocal-instrumentale și pur instrumentale de mari proporții și cu un bogat conținut ideologic, nu a creat forme dezvoltate de polifonie, de armonie. Una din principalele cauze este aceea că, spre deosebire, să zicem, de sculptură, muzica încă nu poseda în condițiile „copilăriei societății umane" acele posibilități care să-i permită ca, plecînd de la impresii furnizate de realitate, să dezvăluie profund și fructuos universul interior al omului, să reflecte caracterul contradictoriu al proceselor de evoluție socială.

Totuși, realizările muzicii antice grecești sînt mari.

Tocmai de aceea, de-a lungul istoriei de mai tîrziu a muzicii, mai ales în epocile de cotitură — fie că ar fi vorba de Renaștere, de pregătirea revoluției burgheze franceze din 1789 sau a revoluției germane burgheze din 1848—1849 — muzicienii progresiști și-au îndreptat de fiecare dată privirile spre tezaurul esteticii muzicale antice, în care au găsit un sprijin pentru năzuințele lor.

Scurte concluzii în legătură cu cultura muzicală a antichității

Studiul istoriei lumii antice arată că primele realizări de seamă ale științei, tehnicii, culturii, au apărut și au început să se dezvolte în țările Orientului — în China și India veche, în vechiul Egipt, în Sumero-Babilon.

Acest fapt infirmă categoric teoriile reacționare cu caracter rasist și cosmopolit, care opun „progresul" Occidentului „stagnării" Orientului.

Alături de dezvoltarea tehnicii, a științei, a scrisului, vechile culturi egipteană și sumero-babiloniană au marcat multe realizări și în domeniul artei muzical-poetice, în elaborarea modurilor, în crearea a numeroase și variate instrumente muzicale relativ perfecționate. Basoreliefurile și alte monumente ale culturii materiale oferă mărturii în legătură

cu marea dezvoltare a ansamblurilor corale, precum şi a celor instrumentale. La succese însemnate s-a ajuns şi în tratarea problemelor de estetică şi teorie muzicală, care au permis să se scoată în evidenţă imensul rol social şi educativ al muzicii.

Mari succese au caracterizat şi dezvoltarea culturii muzicale a Greciei antice. Crearea poemului epic, a liricii corale, a tragediei, dramei, comediei, elaborarea învăţăturii despre modurile şi scările muzicale, precum şi formularea principiilor de estetică muzicală — iată numai o parte din cuceririle culturii muzicale eline, care, în multe privinţe, a păşit pe urmele culturii egiptene şi sumero-babiloniene şi ale altor civilizaţii orientale antice, dezvoltînd şi îmbogăţind realizările din domeniul muzicii şi al poeziei, la care ţările Orientului antic au ajuns cele dintîi.

Partea a treia

CULTURA MUZICALĂ A FEUDALISMULUI

A. CULTURA MUZICALĂ A FEUDALISMULUI ÎNAINTE DE SECOLUL XI

1. INTRODUCERE

Orînduirea sclavagistă submina Imperiul Roman. Răscoale ale sclavilor şi ale colonilor izbucneau încontinuu, cînd într-o provincie, cînd în alta. Către sfîrşitul secolului IV imperiul nu se mai putea împotrivi atacurilor *barbarilor* [1], pe care sclavii şi colonii îi priveau ca pe nişte mîntuitori de sub apăsarea exploatării sclavagiste. *Victoriile „barbarilor" au fost strîns legate de răscoalele sclavilor şi colonilor.*

În anul 395, Imperiul Roman s-a scindat într-un imperiu de Răsărit şi unul de Apus. În secolul V, Imperiul Roman de Apus, mai slab, a căzut pradă popoarelor migratoare.

Răscoalele sclavilor şi ale colonilor şi cuceririle barbarilor au schimbat cu desăvîrşire întreaga organizare a Europei apusene ; după căderea Imperiului Roman, toate pămînturile şi întreaga putere s-au concentrat treptat în mîinile marilor proprietari de pămînt (feudali), iar marea masă a celor ce munceau nu o mai alcătuiau sclavii, ci ţăranii iobagi. În Europa apuseană începe să se instaureze orînduirea feudală.

Trecerea la situaţia de iobagi a întîmpinat opoziţie din partea ţăranilor, ceea ce a dus la răscoale ţărăneşti. Însă feudalii erau cei care deţineau puterea, precum şi comanda asupra forţelor armate. Ei înăbuşeau răscoalele în mod sălbatic şi sileau pe ţărani să muncească pentru dînşii.

Societatea feudală, ridicată pe ruinele Imperiului Roman, a dat fiinţă şi unei noi culturi — cultura feudală. Clasa feudalilor, care a luat locul clasei proprietarilor de sclavi, a creat forme de ideologie ce concordau cu interesele sale, consolidau dominaţia sa şi justificau forma de exploatare bazată pe iobăgie.

Religia creştină, născută ca un protest neputincios al sclavilor, ţăranilor săraci şi orăşenilor împotriva orînduirii existente în Imperiul Roman, a căpătat în condiţiile feudalismului o importanţă covîrşitoare în suprastructura ideologică a bazei feudale.

[1] Nume dat de vechii greci şi romani slavilor, germanilor şi altor popoare care au jucat un rol important în procesul nimicirii orînduirii sclavagiste.

Biserica şi mănăstirile au devenit mari proprietare de pămînt şi exploatatoare ale ţărănimii, sprijinind prin toate mijloacele dominaţia de clasă a marii proprietăţi funciare şi conlucrînd la întărirea feudalismului.

Organizaţia feudală a bisericii consfinţea prin religie baza feudală, constituind „extinderea şi sancţiunea supremă a orînduirii feudale existente" (Engels)[1].

Caracterizînd concepţia despre viaţă a evului mediu, Engels a stabilit că ea „era mai ales teologică... jurisprudenţa, ştiinţele naturii, filozofia — conţinutul tuturor acestor ştiinţe era făcut să concorde cu învăţătura bisericii" [2].

Literatura se reducea la vieţile sfinţilor, iar istoria, la cronicile mănăstireşti; poezia şi artele plastice ajunseseră şi ele în slujba bisericii. În aceeaşi situaţie se afla şi muzica.

Religia creştină, devenită oficială şi dominantă în condiţiile feudalismului, a dus la apariţia unor genuri de muzică bisericească, cum erau *psalmodia* [3], *jubilaţia* [4] etc.

Muzica pompoasă de cult a bisericii creştine s-a dezvoltat mai întîi în Imperiul Bizantin, care păstra multe realizări ale culturii antice.

Însă în epoca feudală influenţa muzicii bisericeşti nu deţinea exclusivitatea. I se opunea cultura muzicală viguroasă, plină de viaţă, a maselor populare. Ca o reacţie împotriva psalmodiei şi a jubilaţiei, poporul compunea numeroase cîntece, în care erau exprimate nemijlocit sentimente vii, sincere, şi se vădea atitudinea personală a omului faţă de realitatea înconjurătoare.

Aceste cîntece erau legate şi de procesul de muncă, şi de dansurile vesele, şi de meditaţia concentrată.

Le cînta întreg poporul, care exprima în ele bucuriile şi temerile sale, le folosea ca armă împotriva asupritorilor feudali, a bisericii, şi cu ele pe buze pleca la război. În condiţiile feudalismului, cîntecul era acela care exprima întregul univers al sentimentelor, gîndurilor, năzuinţelor ţăranului iobag, ale calfei de meseriaş, ale cărturarului pribeag. Tocmai de aceea genurile de cîntec medieval sînt atît de numeroase şi variate: întîlnim aici şi cîntece cupletistice din cele mai simple, repetînd la nesfîrşit aceeaşi strofă muzicală; găsim şi repetarea în formă variată, cu juxtapunerea, ba chiar şi cu suprapunerea strofelor cîntecului.

În popor luau fiinţă şi răsunau nenumărate cîntece medievale, începînd cu cîntece erotice uşoare şi sfîrşind cu acelea străbătute de o ascuţită satiră socială. Subiecte epice, datini pierdute în negura trecutului şi altele la ordinea zilei, cîntece respirînd bucurie şi altele pătrunse de o durere adîncă — iată sfera de imagini a artei muzical-poetice populare.

Vigoarea iniţiativei creatoare a maselor populare s-a vădit în faptul că tocmai muzica populară a fost aceea care a alcătuit temelia artei mu-

[1] K. Marx şi F. Engels. *Opere*, VIII, pag. 128.

[2] *Ibid.*, vol. XVI, p. 1-a, pag. 295.

[3] *Psalmodia* era un mod special de a cînta psalmii, sub forma unei declamaţii melodice; ritmul psalmodiei este determinat de accentele gramaticale şi logice ale textului.

[4] *Jubilaţia* era cîntatul cuvîntului «aleluia», foarte ornamentat cu pasaje de coloratură alcătuite din variaţiuni ale melodiei de bază.

zical-poetice a *trubadurilor, truverilor, minnesängeri*-lor ; tot ea a dat ființă numeroaselor genuri înaintate ale culturii muzicale orășenești și a pus baza dezvoltării artei polifonice (v. pag. 225 și urm.).

Lupta înverșunată dintre masele populare și feudalism s-a reflectat în numeroase bule papale și hotărîri ale sinoadelor bisericești, îndreptate împotriva muzicii populare și a propagatorilor ei. Însă energia poporului, înfruntînd persecuțiile și obstacolele de tot felul, continuă să dezvolte și să întărească creația și interpretarea muzicală populară.

Principalele centre ale culturii muzicale din primele timpuri ale feudalismului au fost curțile regale și mănăstirile.

La curțile regilor „barbari", spre deosebire de ansamblurile numeroase de pe vremea Imperiului Roman, cîntăreții soliști și povestitorii, acompaniindu-se la instrumente primitive în genul lirei și al harpei, executau cîntece de slavă cu subiecte istorice, cîntece glumețe, cîntece-ghicitori.

La începutul epocii feudale principalele focare ale muzicii *profesionale* sînt catedralele, școlile de cîntăreți de pe lîngă acestea, dar mai ales mănăstirile, unicele centre culturale din acea vreme. Aici se studiau limbile greacă și latină, se predau matematica și muzica. Pînă în secolul XII, constructorii edificiilor de piatră, pictorii, poeții și muzicanții profesioniști se formau în mănăstiri. Cele mai cunoscute au fost la începutul evului mediu mănăstirea Saint-Gall din Elveția, Saint-Amand din Flandra, Saint-Martial din Limoges (Franța), Reichenau din Germania. Aceste mînăstiri și alte cîteva erau centre importante ale culturii muzicale.

Consolidarea situației materiale a mănăstirilor în condițiile orînduirii feudale în curs de dezvoltare, multe din ele devenind mari latifundii, s-a răsfrînt și asupra culturii muzicale. Mănăstirile atrăgeau, afară de pictori, de miniaturiști, și pe muzicanții călători, care adunau între zidurile întunecate ale mănăstirilor cîntece hazlii, arta de a cînta la diferite instrumente muzicale și chiar dansuri. Este caracteristic faptul că la mănăstirea Sf. Maria din Viena dansul cunoștea o deosebită înflorire.

Ca urmare, aceia dintre slujbașii bisericești care aveau idei mai largi foloseau în multe lucrări ale lor melodii populare, fapt care le-a atras blamul clericilor asceți.

În perioada de la începutul evului mediu un rol însemnat l-au jucat emigranții irlandezi, ca purtători ai culturii, iar alături de aceștia, începînd din secolul VIII, și anglo-saxonii [1].

De migrația irlandezilor este legată fondarea mănăstirilor din Saint-Gall și Fulda și apariția unor noi genuri muzicale — *tropele* și *secvențele*.

Un teoretician de seamă a fost anglo-saxonul Alcuin, pedagog la curtea lui Carol cel Mare ; în prețioasele lui tratate de teorie muzicală s-a păstrat prima mențiune în legătură cu sistemul așa-numitelor «moduri bisericești».

[1] Emigrarea locuitorilor din insulele britanice, care s-au revărsat pe continent ca un puternic șuvoi, a fost determinată de năvălirile norvegienilor, apoi de ale danezilor, și de nesfîrșitele războaie civile.

2. CULTURA MUZICALĂ A BIZANȚULUI

Cultura artistică a Bizanțului

Imperiul Bizantin s-a format ca stat feudal pe baza Imperiului Roman sclavagist de Răsărit.

Spre deosebire de Imperiul Roman de Apus, care a avut de suferit cele mai multe atacuri din partea popoarelor migratoare și a fost nimicit pînă în temelii de răscoalele sclavilor dinlăuntrul său și de năvălirea din afară a oștilor inamice, Bizanțul [1] a opus o rezistență mai îndelungată crizei sistemului sclavagist. Unele rămășițe ale orînduirii sclavagiste s-au păstrat pînă în secolul XI.

Aceasta se explică în primul rînd prin faptul că în Imperiul Roman de Răsărit au rămas mulți țărani *liberi*, care trăiau adesea în comunități. Meseriile și comerțul provinciilor răsăritene ale Imperiului Roman nu au avut de suferit o criză atît de gravă ca în cele apusene. În timp ce în Apus, ca centre ale culturii erau numai mănăstirile, în Bizanț jucau un important rol cultural orașele cu populație numeroasă. Aici s-au păstrat și centre ale culturii antice, ca Atena, Alexandria ;*au luat ființă și centre noi, în primul rînd Constantinopolul, care în anul 330 al e.n. a devenit capitala Bizanțului [2]. El a fost în secolele următoare locul de întîlnire al negustorilor străini — bulgari, ruși, venețieni.

Pe timpul împăratului Justinian (care a domnit între anii 525 și 565), Bizanțul a devenit temporar o mare putere. Împovărînd fără milă populația cu dări grele, Justinian și-a organizat o curte fastuoasă și a ridicat la Constantinopol numeroase edificii mărețe. El a pus în slujba sa și alte arte, care trebuia să reflecte bogăția și forța aparentă a imperiului renăscut pentru un scurt timp. De aceea, a fost instituit și un ceremonial pompos de curte.

Împăratul bizantin, a cărui persoană era socotită sacră, dispunea de puteri nelimitate, iar biserica era un important organ de conducere și de influență ideologică asupra maselor populare. Un caracter specific al Bizanțului era strînsa alianță dintre autocrație și ortodoxie [3]. De aceea, în Bizanț, poporul suporta apăsarea unei *duble* forme de administrație — laică, adică a numeroșilor funcționari, și bisericească — a clerului. Ca urmare a acestui fapt, nicăieri în Europa nu au fost atît de ascuțite contradicțiile de clasă la începutul evului mediu, ca în Bizanț, a cărui capitală era „principalul centru al *luxului* și *mizeriei* din întregul Orient și Occident" (K. Marx).

Alături de răscoalele maselor populare împotriva „despotismului curții" (K. Marx), o imensă importanță în istoria Bizanțului a avut-o, în secolele VI—VII ale e.n., infiltrarea slavilor. Ei se bucurau de sprijinul populației locale, care îi considera ca pe niște mîntuitori din ghearele robiei și de sub apăsarea intolerabilă a impozitelor. Populările unei părți a teritoriului Bizanțului cu neamuri slave a dus la o largă răspîndire în acele locuri a comunităților sătești.

---

[1] Așa vom numi, mai scurt, Imperiul Bizantin.

[2] Constantinopolul a fost întemeiat de împăratul Constantin pe locul coloniei grecești Bizanț.

[3] Așa-numita «cezaro-papalitate» — reunirea autorității laice și bisericești în mîinile împăratului.

Dezvoltarea lentă a relațiilor burgheze și descompunerea feudalismului (secolele XIV—XV) au fost întrerupte de cucerirea imperiului de către turci. În anul 1453, Constantinopolul a devenit capitala Imperiului otoman.

Cultura muzicală

În Bizanț, cultura artistică ocupa un loc de frunte. Erau vestiți peste tot bijutierii, arhitecții, pictorii miniaturiști, incusiții cărturari bizantini.

Specificul culturii bizantine (feudale, cu unele rămășițe ale orînduirii sclavagiste) era condiționat de complexa compoziție *etnică* a populației, una din consecințele acesteia fiind și lipsa unei limbi unice. Clasele dominante foloseau limba g r e a c ă, populația rurală vorbea limba s i r i a n ă, iar numeroșii slavi stabiliți în imperiu vorbeau limba s l a v o n ă.

Răspîndirea artei bizantine dincolo de hotarele Bizanțului a avut unele urmări pozitive, căci această artă se afla la un înalt nivel de dezvoltare. Dar, pe de altă parte, arta bizantină era una din armele politicii reacționare a unui imperiu despotic, care căuta să-și subordoneze culturile altor popoare, să uniformizeze și să anihileze caracterul autohton al acestor culturi, ceea ce a provocat o reacție puternică din partea culturii și artei populare a altor țări. Împotriva invaziei bizantinismului, cea mai remarcabilă și totodată încununată cu succes, a fost lupta dusă de popoarele slave pentru păstrarea și dezvoltarea propriei lor culturi.

Un mijloc important de răspîndire a religiei creștine dincolo de hotarele Bizanțului a fost permisiunea acordată de capii bisericii bizantine, ca serviciul religios să se oficieze în limba proprie a fiecărui popor. Aceasta a dus la crearea unei liturghii armene, gruzine, siriene ș.a.

Particularitățile limbii, ale culturii, ale religiei s-au reflectat într-o largă măsură și în arta muzicală a Bizanțului. La baza acesteia se află elemente variate ca alcătuire etnică și ca nivel cultural : alături de contribuții neo-grecești, romane, siriene, o mare influență asupra culturii muzicale a Bizanțului a fost exercitată de popoarele slave (cultura muzicală bulgară și cea rusă veche), precum și cultura Armeniei și a Gruziei.

Muzica populară

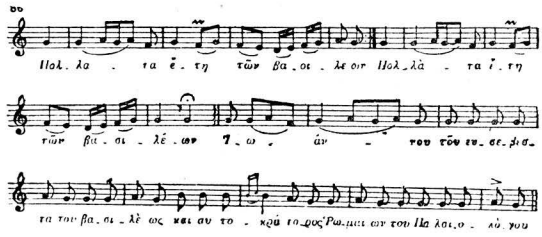
La baza culturii bizantine a stat cultura muzical-poetică populară locală, mai ales cea siriană.

În limba siriană, cea mai folosită de locuitorii satelor și de păturile de jos ale populației orășenești, se cîntau multe *imnuri*. Structura strofică precisă și melodiile expresive au asigurat o mare popularitate autorilor lor, care au utilizat în creația proprie genuri imnice populare.

Astfel, E f r e m S i r i a n u l (306—373), care nu cunoștea de loc limba greacă, a fost un important autor de imnuri ; lucrările lui s-au menținut în serviciul religios pînă în zilele noastre și sînt cele mai vechi imnuri păstrate pînă la noi. El a reușit să înfăptuiască o reformă în ritmica imnurilor : înlocuind principiul alungirii și scurtării silabelor, în vigoare la grecii antici, el a pus la baza ritmului *alternarea silabelor accentuate și a celor neaccentuate*, căutînd să obțină un număr egal de silabe accentuate în fiecare strofă. El a rămas cunoscut și pentru faptul că, duminicile și în zilele de sărbătoare, organiza spectacole *dramatice*, la care se executau și cîntece populare.

Trăsăturile populare ale muzicii se vădeau şi în timpul serbărilor de masă de pe hipodrom. Ca şi în Roma antică, circul era locul favorit de distracţie al maselor populare. Spectacolele de biserică erau îndrumate de organizaţii speciale, care reprezentau diferite partide politice.

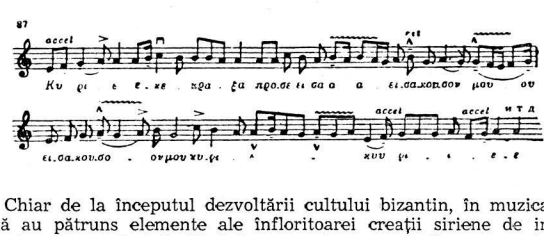
Un rol important în vastul ceremonial al vizitării hipodromului de către împărat îl juca muzica ; suveranul era salutat prin aclamaţii :



executate mai întîi de solişti, iar apoi pe rînd de către ansamblurile corale. O cîntare de slavă analoagă în cinstea învingătorului răsuna şi la împărţirea trofeelor. Probabil, textele şi melodiile aclamaţiilor conţineau elemente de muzică populară, căci mulţimea le intona şi ea împreună cu corul.

Muzica bisericească

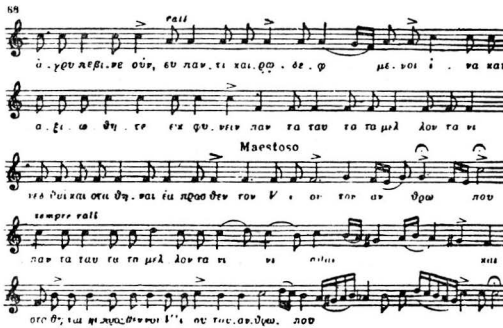
Trăsături ale cîntecului popular s-au făcut simţite şi în muzica bisericească bizantină. Aceasta era caracterizată prin flexibilitate melodică, legată de o dinamică expresivă şi de o execuţie fin nuanţată. Iată un exemplu de *Kyrie* din secolul XIV :



Chiar de la începutul dezvoltării cultului bizantin, în muzica religioasă au pătruns elemente ale înfloritoarei creaţii siriene de imnuri. Acest fenomen a fost facilitat de concentrarea puterii supreme laice şi bisericeşti în mîinile împăratului.

Astfel, spre deosebire de liturghia romană, apuseană, al cărei principal pivot era *psalmodia,* baza liturghiei orientale a fost *imnul.* Totodată, psalmodia bizantină se distinge printr-o melismatică mai ornamentată, mai bogată decît a psalmodiei vesteuropene ; lucrul acesta era în con-

cordanță cu eticheta pompoasă care dirija viața de la curtea împăraților bizantini :



Fastul serviciului religios bizantin este confirmat de numărul enorm al celor care deserveau catedrala Sfînta Sofia : 555 de persoane pe timpul lui Justinian și pînă la 600 sub Heraclius. La psalmodia corală luau parte, pe vremea lui Justinian, 111 „lectori" și 25 de „cîntăreți" soliști, număr care depășea cu mult efectivul corului papal de la Roma.

Dacă în primele timpuri pătrunderea elementelor de imn în muzica de cult se reducea la intercalarea — între cîntările oficiale — a cîte unui text nou, cules din popor (probabil, împreună cu melodica populară corespunzătoare), în schimb mai tîrziu s-a încetățenit varierea, tipică pentru muzica populară, a melodiei aplicate unui text nou, cu conservarea conturului melodic, a ritmicii, a numărului de silabe ale textului (melodia inițială, care stătea la baza acestor variații, se numea *irmos)* [1].

Înflorirea creației de imnuri în cîntul bisericesc bizantin are loc în secolul VI—VII și este legată mai ales de creația sirianului Roman Glasdulce, care a scris în limba poporului. Roman era un diacon din Beirut, care a ajuns mai tîrziu să dețină funcția de „prim cîntăreț" la una din bisericile Constantinopolului. El a transplantat în cultul bizantin realizările creației siriene de imnuri. Se pare că Roman a compus aproape 1 000 de imnuri, din care ni s-au păstrat 80.

Lucrările lui Roman — așa-numitele *condacuri* (probabil, de la cuvîntul grec *contos* — scurt, restrîns) — erau poeme strofice, ale căror strofe (în număr de 18—24) erau legate între ele prin folosirea acrostihului (o combinație între inițialele versurilor, din care se formează fie alte strofe, fie numele compozitorului ș. a.).

Ca structură, condacul era un *cuplet* (pe aceeași melodie se cîntau diferitele strofe ale textului), cu un refren, pe melodia căruia se cînta o strofă a textului, mereu repetată. Acesta este, după cum se știe, un gen favorit în creația populară de cîntece.

[1] *Irmos* (în traducere literală „legătură") era melodia principală, conducătoare, servind ca model pentru troparele următoare.

Creația de imnuri a ajuns la o și mai mare dezvoltare în biserica bizantină în secolele VII—VIII, cînd apar așa-numitele *canoane*. Canonul era format din nouă ode, iar fiecare din acestea era alcătuită la rîndul său din cîteva strofe (de obicei patru), concordînd între ele ca ritm. În crearea canoanelor s-au remarcat în mod deosebit Andrei Cretanul, care a scris *Marele canon* de 25 de strofe, și Ioan Damaschin. Un merit al acestuia din urmă a fost stabilirea *sistemului celor opt glasuri (ehuri)*, sistem alcătuit din patru «glasuri» vechi autentice și patru plagale. Atît textele cît și melodiile cîntărilor bisericești ortodoxe sînt încadrate în aceste «glasuri», cărora le corespund formule melodice specifice.

Genul muzical-poetic complex al «canonului bizantin» — un tribut adus ceremonialului complicat al curții Bizanțului — a dus mai tîrziu la separarea funcțiunilor de poet și compozitor. Este posibil că această separare să fi fost determinată și de faptul că melodiile lui Ioan Damaschin și ale altor creatori de imnuri au fost mult îndrăgite. Popularitatea melodiilor lor era atît de mare, încît poeții preferau adesea să utilizeze aceste melodii larg răspîndite, în loc de a compune altele noi.

Muzica în viața civică

Muzica deținea un rol important și în serbările la care participau toți cetățenii, în procesiunile populare etc. Muzica aristocrației era legată nu de izvoarele populare — siriene sau slave — ci, în special, de tradiția muzical-poetică greacă veche, ca urmare a veneraței față de cultura antichității. Tradiția antică se face simțită în aclamațiile de salut, în cîntările de slavă *(eufemide)*, în cîntecele de urare de la ospețe.

După mărturia unui contemporan, la serbările de la curtea împăratului Constantin Porfirogenetul din anul 946, cîntatul antifonic era acompaniat la trei orgi. Orga era folosită și în muzica executată la ospețe de către cîntăreți bisericești, organiști și timpaniști.

În primele secole ale erei noastre, orga era un instrument laic : pînă în secolul VIII întrebuințarea ei în biserica bizantină era interzisă, fiind folosită în ocazii solemne (primirea la palat a solilor străini etc.), precum și în viața de toate zilele.

Într-o povestire bizantină este vorba de un oarecare Aurelian, care, după un ospăț de nuntă, a dansat de bucurie *în sunetele unei orgi*, timp de două zile și două nopți fără întrerupere, pînă ce, părăsindu-l puterile, a murit. Astfel, Domitilla (eroina povestirii) a scăpat de un mire nedorit.

Participarea cîntăreților bisericești la muzica de ospețe, precum și pătrunderea muzicii instrumentale în cult, arată că între muzica laică și cea bisericească a Bizanțului existau multe elemente comune. Aceasta se explică prin unirea autorității *laice* și a celei *bisericești* în persoana împăratului. De aceea, muzica de cult a Bizanțului a fost impregnată de influențe ale culturii și artei laice : cîntările bisericești erau executate la curte, la circ, în procesiunile de stradă și, pe de altă parte, *aclamațiile* [1] erau în uz curent în cultul bisericesc.

[1] *Aclamațiile* (în limba latină *acclamatio*) au fost la început strigăte de salut ale maselor populare. Acest obicei de a aclama exista încă dinaintea erei creștine și a fost adoptat de biserică. Un gen deosebit de aclamații erau formulele de salut folosite la circ de către partidele politice «albastru» și «verde» (care se deosebeau prin culoarea îmbrăcămințiî conducătorilor de care în întrecerile de circ), aclamații ce au trecut apoi în ceremonialul curții. Muzica multor aclamații s-a păstrat.

Răspîndirea culturii muzicale bizantine, urmată de decadența ei

Bizantinismul a folosit și cultura în interesele sale reacționare. Acest lucru s-a vădit mai ales în țările învecinate cu imperiul. La începutul secolului XI (în anul 1013), Bizanțul a cucerit și a înrobit Bulgaria. Politica cuceritorilor urmărea nimicirea limbii și a culturii naționale bulgare, cu scopul unei totale deznaționalizări a poporului bulgar și al „transformării lui în elini supuși și credincioși" [1].

Politica reacționară a Bizanțului în domeniul cultural se făcea simțită și în relațiile cu vechea Rusie. O dată cu trecerea la creștinismul de tip bizantin, influența bizantină pătrunde — către sfîrșitul secolului X — și în vechea cîntare bisericească rusă. După cum adoptarea religiei creștine a fost un progres în comparație cu păgînismul, căci „împreună cu religia creștină slavii au primit scrierea și multe elemente ale culturii bizantine mai evoluate" [2], — tot așa și cîntarea bisericească bizantină, împreună cu sistemul celor opt «glasuri» legat de ea, au putut juca la început un oarecare rol pozitiv în dezvoltarea culturii muzicale a vechii Rusii. Dar însușindu-și unele baze teoretice ale muzicii bizantine, cîntul bisericesc rus își păstra caracterul autohton și se întemeia pe structura intonațională a cîntecului popular rus ; începînd încă din secolul XI, cîntările bizantine li se opuneau cîntările ruse originale. Acest fenomen era legat de ofensiva generală întreprinsă de Rusia kieviană pentru a contracara tentativele Bizanțului de a-și impune dominația politică și culturală.

O dată cu începutul celui de-al doilea mileniu al erei noastre, „strălucita" cultură bizantină a început să-și piardă din ce în ce importanța. Și ea, ca și întreaga structură social-politică a Imperiului Bizantin, era subminată de profunde contradicții interne.

În perioada cînd în Apus devine tot mai pronunțată diviziunea muncii între oraș și sat, cînd în sînul feudalismului se observă apariția primilor germeni ai capitalismului și ia ființă cultura Renașterii — bizantinismul se transformă într-o frînă a oricărui progres.

Marx, punînd în evidență formele înspăimîntătoare ale funestei dominații înrobitoare a Bizanțului, arăta că Constantinopolul — Roma Răsăritului — „devenise o adevărată piedică în calea progresului european".

3. MUZICA POPOARELOR SLAVE ÎN EPOCA FEUDALĂ ȘI IMPORTANȚA EI ÎN ISTORIA CULTURII MUZICALE

Formarea popoarelor slave a fost rezultatul unui proces istoric îndelungat și complex care s-a desfășurat de-a lungul unei perioade de cîteva mii de ani.

Slavii, ca popor de sine stătător, sînt cunoscuți de istoricii romani încă din secolele I—II ale erei noastre.

---

[1] K. Marx și F. Engels. *Opere*, vol. IX, pag. 440.

[2] Hotărîrea juriului comisiei guvernamentale în legătură cu concursul pentru cel mai bun *Manual de Istoria U.R.S.S.* pentru clasele a 3-a și a 4-a a școlilor medii. *Pravda* din 22 august 1937.

Scrierile din acea vreme îi numesc pe slavi „un mare popor" şi le laudă vitejia, dragostea de libertate, răbdarea, cinstea, ospitalitatea şi dărnicia. Apărîndu-şi independenţa dădeau dovada unei bărbăţii de neînfrînt şi preferau moartea robiei.

Din mărturiile autorilor antici şi din datele arheologice reiese că slavii nu au venit de undeva din afară, ci s-au născut şi s-au format în Europa răsăriteană. Astfel, este eronată afirmaţia majorităţii istoricilor burghezi că slavii ar fi migrat în Europa din Asia, răspîndindu-se treptat pe întregul teritoriu al Europei răsăritene.

Marele popor rus şi popoarele ucrainean şi bielorus, strîns înrudite între ele, sînt popoare slave. Sînt slavi şi polonezii, cehii şi slovacii din Apus ; bulgarii, sîrbii, croaţii şi alte popoare din sudul Europei.

Slavii au jucat totdeauna un mare rol în destinele istorice ale Europei. În secolele V—VI, cetele de războinici slavi au luptat activ împotriva imperiilor sclavagiste (cel roman de Apus şi mai ales cel bizantin). Cu mai mult de 1000 de ani în urmă, popoarele slave au întemeiat o serie de state mari în Balcani, în Europa centrală şi răsăriteană.

Cel mai puternic dintre aceste state — Rusia kieviană — a fost comparat de K. Marx cu cel mai important stat feudal vest-european — cu imperiul lui Carol cel Mare.

Popoarele slave au dăruit omenirii nenumăraţi gînditori, savanţi şi artişti geniali, care au creat o cultură valoroasă.

Şi în domeniul muzicii, contribuţia popoarelor slave e nepreţuită. Slavii iubeau din cele mai vechi timpuri muzica vocală şi instrumentală şi dansul. Cîntecul le însoţea munca, cîntecele şi dansurile în cerc însoţeau sărbătorile lor ; slavii plecau la război intonînd cîntece în sunetele instrumentelor militare.

Cîntecele şi dansurile populare slave sînt caracterizate printr-o mare forţă expresivă şi viabilitate : cîntece şi dansuri străvechi s-au transmis din generaţie în generaţie, „timp de decenii şi chiar de secole. Poporul păstra numai elementele cele mai valoroase, perfecţionîndu-le încontinuu, pînă le aducea la o formă desăvîrşită... Poporul este creatorul şi păstrătorul a tot ce este preţios" [1]. Astfel s-au închegat cele mai importante trăsături specifice ale caracterului naţional popular.

Marea răspîndire a muzicii la vechii slavi este confirmată de mărturiile scrise ale contemporanilor, precum şi de monumentele materiale ale epocii. Dragostea slavilor pentru muzică este semnalată unanim de cronicarii sirieni, arabi, bizantini, care numesc pe slavi „iubitori de cîntece". Istoricul bizantin din secolul VI al e.n., Procopie, afirmă că a ascultat cu plăcere „cîntece slave" ; povestind despre anţi (un vechi popor slav), el nu uită să pomenească şi despre cîntecele lor. Iahia din Antiohia şi scriitorul arab Iakub admirau cîntecele slave, pe care le găseau melodioase şi plăcute auzului. „Ele îmi umpleau sufletul", — scria Iakub, care auzise cîntecele slavilor în anii domniei ţarului bulgar Simeon (adică la începutul secolului X).

Încă din timpuri vechi se remarcă rolul imens al culturilor muzicale slave, rol subevaluat în lucrările multor cercetători burghezi din domeniul istoriei universale a muzicii.

[1] Kalinin M. I., «Despre artă şi literatură». *Articole, discursuri, convorbiri.* M., 1957, pag. 181.

Izvoarele minunatelor cîntece și dansuri bulgare se pierd în negura trecutului depărtat ; între ele se evidențiază în mod deosebit o mare varietate de *hore* — cel mai caracteristic gen de artă populară a acestui popor. În statul bulgar, întemeiat în secolul VII, cultura tînărului popor a înflorit atît de rapid, încît 200 de ani mai tîrziu ea nu numai că a egalat cultura bizantină, dar a reușit chiar s-o întreacă. Muzica Bulgariei a exercitat o influență considerabilă asupra muzicii Bizanțului și a altor țări.

Faima marelui compozitor din a doua jumătate a secolului XII și de la începutul secolului XIII, Ioan Kukuzel, care a crescut în Bulgaria și a utilizat pe scară largă intonațiile populare bulgare în iscusitele sale lucrări s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Bulgariei. Elevi ai cunoscuților cărturari — Kiril și Metodiu — au fondat în Bulgaria primul centru cultural slav și au elaborat bazele muzicii slavone.

Lupta eroică a poporului bulgar împotriva asupritorilor turci s-a reflectat în așa-numitele «cîntece haiduceşti», caracterizate printr-un profund realism și o mare dragoste de viață.

Și alte popoare slave sudice [1] au îmbogățit considerabil de-a lungul veacurilor tezaurul artei muzicale.

Cultura muzicală a popoarelor care trăiesc astăzi pe teritoriul Jugoslaviei este una din cele mai vechi ale Europei. În secolul I î.e.n. geograful elin Strabon semnala muzicalitatea slavilor de sud, cîntatul lor iscusit la fluier și *duda* [2]. Muzica popoarelor Jugoslaviei se remarcă printr-o mare bogăție de forme, genuri și mijloace de expresie. „La ea uimește varietatea" și, în același timp, „stabilitatea elementelor ritmice și intonaționale" [3].

Din timpurile cele mai vechi, muzica a devenit parte indisolubilă a vieții poporului : „Unde s-au adunat trei țărani sloveni, corul e gata", — glăsuiește un proverb popular [4].

Cîntăreții sîrbi, plini de ură față de înrobitorii turci, cîntau cu curaj și înflăcărare baladele lor eroice, versurile lor istorice și religioase.

Cu cîntecele epice sîrbe se ia la întrecere lirismul înduioșător al cîntecelor țărănești de muncă, rituale și de dragoste. Astfel de cîntece lirice au creat atît sîrbii cît și croații, slovenii, muntenegrenii, locuitorii Bosniei. Muzica corală lirică ocupă un loc important în cadrul petrecerilor populare și are strînse legături cu cîntecul de joc — așa-numitul *kolo* sîrbesc [5]. Guslarii [6] sîrbi au jucat un mare rol în epoca luptelor pentru independență, purtate de slavii din Balcani împotriva turcilor.

[1] Slavi de sud sînt, afară de bulgari, sîrbii, croații, slovenii, locuitorii Bosniei, ai Herțegovinei, ai Macedoniei și ai Muntenegrului.

[2] Iampolski I. *Muzica Jugoslaviei*, M., 1958, pag. 4.

[3] *Ibid.*, pag. 8.

[4] *Ibid.*, pag. 9.

[5] *Kolo* (cerc) este principalul dans al slavilor de Sud. Sînt cunoscute multe varietăți ale acestui dans : într-una din ele țăranii intonează cîntece eroico-epice și versuri religioase, iar în altele, cîntece de dragoste și umoristice. Kolo este strîns legat de cîntec, de muzica instrumentală, de pantomimă. Originalitatea coloritului este subliniată de bogăția de culori a costumelor dansatorilor. Acest dans în cerc se execută cu acompaniament de instrumente muzicale populare (fluier, cimpoi, lirița, tamburița, toba mare), execuția instrumentală ajungînd adesea la o mare virtuozitate și expresivitate.

[6] *Gusla* este principalul instrument popular cu arcuș al slavilor sudici ; de cele mai multe ori, are o singură coardă. Se întîlnesc și gusle cu două sau trei coarde. Alte instrumente populare sînt *gaida* (cimpoiul), *dvoinița*, *gadulka*, *lirița*. Dintre instrumentele de percusiune își păstrează pînă azi importanța toba mare.

Arta lor era renumită pînă departe, dincolo de hotarele patriei lor (în Ungaria, în Polonia). Guslari sîrbi au ajuns și în Ucraina. Ei nu cîntau niciodată eroii legendelor mitologice sau făcătorii de minuni, ci prosläveau eroi care au trăit în realitate, luîndu-și subiectele din istoria națională[1]. Cîntatul coral la unison, larg răspîndit în Muntenegru și în Sangeak, are formă de dialog : un grup de cîntăreți începe cîntecul, iar celălalt grup îl reia [2].

Secolele XV—XVI au reprezentat epoca de înflorire culturală a orașului-republică Dubrovnik din Dalmația ; faima remarcabililor savanți din acest oraș (matematicieni, medici și istorici) a mers pînă departe. Îmbinînd tradițiile populare croate și sîrbești cu idei ale umanismului, literatura Dubrovnikului a devenit un model al culturii Renașterii în istoria slavilor sudici. Aici au fost create opere de seamă ale literaturii croate.

La Dubrovnik s-au dezvoltat de timpuriu genul pastoralei, jocurile dramatice cu cîntece și dansuri. Muzica ocupa un loc însemnat atît în spectacolele de mistere și dramele liturgice, cît și în drama laică. Sînt cunoscute nume de muzicanți de frunte, legate de centrul cultural Dubrovnik. În secolele XVI—XVII în Dalmația se ridică o serie de compozitori, unul dintre cei mai remarcabili fiind Ivan Lukacici (aprox. 1574—1648).

În Austria, Silezia, Cehia și Moravia a activat un mare maestru al polifoniei, de origine slavă (născut în Kraina), Jacobus Petelin-Gallus (Handl), poreclit Carniolus (1550—1591) [3].

Creația lui Jacobus Handl este pusă alături de lucrările lui Palestrina și ale celor doi Gabrieli. Ea se remarcă prin însuflețirea și prospețimea melodicii, printr-o mare expresivitate lirico-dramatică a armoniei, prin efecte sonore coloristice, prin utilizarea liberă și originală a mai multor grupuri corale. Cantabilitatea și lirismul melodiilor sale, adesea încadrate în variante vocale, preponderența intervalului de *sextă*, caracteristic din cele mai vechi timpuri muzicii slave, originale ritmuri sincopate, predominarea structurii impare a măsurilor și o serie de alte trăsături arată că în creația lui Handl s-a reflectat specificul culturii muzicale slave.

Poporul *polonez* s-a remarcat din cele mai vechi timpuri printr-o cultură muzicală înfloritoare.

Încă în scrierile cronicarului Martin Gall (secolul XII) este vorba de dansuri în cerc cu muzică și cu bătăi din palme, de «cîntece ale fetelor», de cîntatul la lăută. Din secolul XIII s-au păstrat informații în legătură cu muzica militară și cu începuturile unor spectacole dramatice cu muzică.

Maeștrii polonezi din epoca Renașterii au creat o cultură corală polifonică autohtonă ; cu un înalt grad de dezvoltare, dansurile și cîntecele poporului polonez au devenit un gen favorit în mai multe țări europene, începînd cu secolul XVI ; cîntăreții polonezi din lăută erau vestiți în secolele XV și XVI în cele mai mari centre muzicale iar lucrările lor, ca și compozițiile polifonice ale celor mai buni autori polonezi, au fost incluse în primele culegeri tipărite de lucrări muzicale alese. În secolul XIX, Polonia dăruiește omenirii pe Chopin și pe Moniuszko.

---

[1] Iampolski I. *Muzica Jugoslaviei*, pag. 27.

[2] *Ibid.*, pag. 13.

[3] *Gallus* în latină și *petelin* în slovenă înseamnă „cocoș". O altă poreclă a compozitorului era Handl.

În Cehia, Praga devine, încă în secolul XIV, un mare centru muzical de importanță europeană. În secolul XV, cu mult înaintea Reformei din Germania, Jan Hus face să renască și să se întărească interesul pentru străvechea cultură națională cehă, deci și pentru muzică, iar în focul luptelor religioase ale husiților și taboriților au apărut remarcabile cîntece populare patriotice cehe, care s-au răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele țării lor de baștină. Ulterior, muzicienii cehi se remarcă printr-un înalt nivel profesional și printr-o mare măiestrie, aducînd o deosebită contribuție la formarea — în secolul XVIII — a celui mai important gen de muzică, genul simfonic : maeștrii cehi au scris simfonii cu cel puțin o jumătate de secol înainte de apariția primelor simfonii ale lui Haydn.

Cu totul remarcabile și recunoscute de întreaga omenire sînt realizările clasicismului muzical r u s din secolul XIX și de la începutul secolului XX. Cultura rusă s-a evidențiat din vechime prin originalitatea, bogăția și înaltul nivel al creației de cîntece populare, precum și prin realizări de seamă în domeniul componistic încă din vremuri îndepărtate ; iar începînd din al treilea și al patrulea deceniu al secolului XIX, școala rusă progresistă, în dezvoltarea sa impetuoasă, s-a situat pe primul loc, exercitînd o influență rodnică și asupra școlilor și a orientărilor democratice din mai multe țări europene.

Importanța clasicismului muzical rus nu s-a vădit numai în cazuri *izolate* de influență a muzicii ruse asupra muzicii altor țări. Incomparabil mai important în stabilirea însemnătății muzicii ruse — care a depășit cu mult hotarele țării sale de origine — este faptul că în clasicismul muzical rus s-a întruchipat în modul cel mai strălucit principiul unei arte muzicale realiste, patriotice, profund veridice, strîns legate cu creația populară și cu mișcarea socială progresistă a vremii sale.

Muzica rusă autohtonă ia ființă într-un trecut foarte depărtat, fiind, probabil, deplin formată încă înainte de constituirea statului național rus, — ca o manifestare caracteristică a *creației populare ruse,* ale cărei monumente muzicale încep să fie scoase la lumină în ultimii ani, în urma cercetărilor muzicologilor sovietici. Cu cît trece timpul, cu atît mai mult este pusă în evidență originea străveche a începuturilor polifoniei ruse autohtone, care a ajuns treptat la un grad înalt de dezvoltare.

Așadar, cultura muzicală rusă s-a remarcat din cele mai îndepărtate vremi printr-o mare originalitate și prin însemnate realizări, bazate pe dezvoltarea viguroasă a culturii muzical-poetice ruse înaintate, caracterizate printr-un adînc patriotism.

Acum ne vom ocupa de cultura muzicală a poporului bulgar, ale cărui realizări, cu un vădit caracter original, s-au impus încă înainte de sfîrșitul primului mileniu al erei noastre.

4. CULTURA MUZICALĂ A VECHII BULGARII

Muzica populară

Cultura muzicală a poporului bulgar reprezintă o parte a culturii slave în genere. Ea s-a format în decurs de mai multe veacuri, în focul luptelor poporului bulgar împotriva asupritorilor săi.

La baza culturii muzicale bulgare stă remarcabila și multilaterala artă populară. Între cele peste douăzeci de mii de melodii bulgare cunoscute se numără multe cîntece de muncă, legate de păstorit, arat, seceriș și alte

activităţi. De munca poporului sînt legate şi numeroase cîntece rituale străvechi, născute încă înaintea perioadei creştine (colinde, cîntece de ghicit, priveghiuri etc.). Din cele mai vechi timpuri, poporul bulgar a creat minunate cîntece legate de întîmplări din viaţă — cîntece familiale, de dragoste, de nuntă, bocete etc.

Se remarcă, datorită originii lor străvechi, variatele dansuri în cerc (*horo*) — genul principal, cel mai caracteristic şi cel mai îndrăgit din arta muzicală populară. Participanţii la aceste dansuri mimează, în ritmul muzical stabilit, măcinatul grînelor, săpatul pămîntului etc.

Şi în secolele următoare, după creştinare, cu toată răspîndirea unor instituţii bisericeşti ostile artei populare, aceasta a continuat să se dezvolte. S-au păstrat informaţii în legătură cu cîntecele de luptă şi de victorie ale bulgarilor, cu instrumentele de suflat militare bulgare (cea mai veche informaţie datează de la cronicarul bizantin Logofet, în anul 783), cu cîntecele şi dansurile populare.

Dintre instrumentele muzicale populare ale bulgarilor trebuie menţionate în primul rînd *cavalul* şi *gadulka*.

Cavalul este un flaut longitudinal ciobănesc, caracterizat printr-un timbru dulce şi plăcut [1]. Cavalul redă excelent melancolia melodiilor lirice din muzica populară. Uneori, el este întrebuinţat pentru a acompania cîntul ţărăncilor.

G a d u l k a este un instrument în formă de pară, cu arcuş, cu trei sau mai multe coarde, asemănător cu *keamanceaua*. Se foloseşte în acompanierea cîntecelor populare eroice. Sonoritatea sa aminteşte de aceea a viorii.

Unul dintre instrumentele populare cele mai îndrăgite este *gaida* — un cimpoi alcătuit dintr-un burduf, un tub care emite un singur sunet grav, un al doilea tub cu orificii pentru executarea melodiei, şi încă un alt orificiu pentru insuflarea aerului. Gaida se întrebuinţează mai ales în dansurile de la ţară din zilele de sărbătoare.

Unul dintre cele mai vechi instrumente bulgare este instrumentul cu coarde ciupite numit *tambur* (a cărui reprezentare grafică poate fi întîlnită pe monumente străvechi).

Muzica populară bulgară este aproape în întregime monodică. În regiunea greu accesibilă a munţilor Pirin, precum şi în regiunea oraşelor Sofia şi Samokov, s-a păstrat tradiţia arhaică a cîntării pe două voci ; vocea de sus e mai dezvoltată şi se remarcă printr-o melodică flexibilă (ea se cheamă *vodici* — voce conducătoare), iar vocea de jos (*odici* — vocea care merge) suie cu o secundă şi revine la tonul său iniţial, contopindu-se adesea la începutul şi la sfîrşitul melodiei, iar uneori şi la începutul fiecărui nou motiv, la unison cu vocea de sus.

Există multe mărturii ale existenţei din timpuri străvechi pe teritoriul Bulgariei, alături de instrumente ale culturii elenistice (tube romane, orgi, instrumente de tipul aulosului etc.), a unor instrumente şi forme autohtone de practică muzicală. Astfel, săpăturile au dat la iveală un instrument de suflat din os (*svirelul*), strămoş al cavalului popular bulgar din zilele noastre. Acest instrument este utilizat şi în cîntecele populare arhaice. Pe frescele din turnul mănăstirii din Rila (Bulgaria de sud-vest), datînd din secolul VIII al e.n., sînt înfăţişaţi 13 oameni, dintre care 8 *joacă hora*, 4 cîntă la

[1] Întinderea scării muzicale a cavalului este ceva mai mare de două octave.

diferite instrumente [1] și unul dirijează. Toți muzicanții poartă *costume vechi bulgărești*. Psaltirea țarului Ivan Alexandru (secolul XIV) conține miniaturi ce reprezintă muzicanți în costume *bulgărești* și instrumente muzicale apropiate de cele enumerate mai înainte.

Muzica bisericească

Istoria socotește ca început al statului bulgar anul 681, cînd a fost încheiat un tratat între Bulgaria și Bizanț, în urma unei victorii repurtate de oastea bulgară asupra celei bizantine. Tot pe atunci începe procesul de feudalizare a țării, care ține pînă în secolul X.

Toate satele și orașele Bulgariei aparțineau marilor și micilor boieri, cnejilor și clerului superior, adică reprezentanților clasei dominante. Țarul era ales de către feudali, a căror putere limita autoritatea monarhului. Țăranii erau legați de stăpînii lor feudali, pentru care trebuia să muncească. La fel de înfeudați erau și meseriașii de la orașe, care nu aveau dreptul de a se strămuta dintr-o localitate în alta. Instaurarea relațiilor feudale a fost favorizată de trecerea la creștinismul de tip bizantin, în anul 865, a cneazului bulgar Boris (care a domnit între anii 852—888). Religia creștină a fost declarată religie de stat, lucru cerut de interesele interne și externe ale Bulgariei din acea vreme.

Un cronicar bizantin consemnează că „atunci cînd Boris a fost gata să primească creștinismul, el a cerut să i se trimită din Constantinopol clerici și *cîntăreți*".

Ar fi eronat însă a se presupune că muzica bisericească bulgară a fost în întregime împrumutată de la bizantini și nu avea caractere de sine stătătoare.

O mare importanță a avut activitatea discipolilor moravi ai lui Metodiu [2], un propagator de seamă al culturii slavone vechi. Dînșii au adus în Bulgaria primele cărți în limba slavonă și au fost trimiși de Boris în orașul Preslav, pentru a învăța populația locală să citească în limba slavonă și pentru a pregăti cadre bisericești care să celebreze serviciul religios în limba bulgară. În anul 886, în Bulgaria a fost înființat un centru cultural slavon și a început să fie folosit pentru scris alfabetul slavon.

Kiril și Metodiu erau originari din Solun (Salonic). În acest oraș cultura, inclusiv cultura muzicală, prezenta multe trăsături slave. Este probabil că mama lui Kiril și a lui Metodiu să fi fost slavă. Cu atît mai important este faptul că cei doi frați acordau o mare însemnătate muzicii și le plăcea să cînte ei înșiși cîntece bisericești. Într-un letopiseț al vremii se spune că, atunci cînd Kiril a sosit la Cherson împreună cu discipolii săi, ei „au început să are, cîntînd psalmi *în slavonește*". Pe cît se pare, Kiril și Metodiu cîntau cîntece în limba slavonă; melodiile acestora erau apropiate de melodiile slave.

Kiril și Metodiu au tradus în limba slavonă cărțile bisericești, *păstrîndu-le melodiile*. Se presupune că la baza acestor cărți se afla cîntul bise-

[1] Sînt reprezentate o tobă, un tambur în formă de pară, cu opt coarde; un instrument asemănător cu harpa și țitera, numărînd circa 20 de coarde, și un tub lung, lărgit la o extremitate (apropiat de un instument folosit și în Rusia veche).

[2] Metodiu (m. în 885) a fost un remarcabil om de cultură slav. Împreună cu fratele său Constantin care, călugărindu-se, a luat numele de Kiril, și după moartea acestuia, a luptat pentru propagarea alfabetului slavon și a cărților de cult scrise în limba slavonă.

ricesc slavon, căci multe surse care furnizează date în legătură cu cîntul bisericesc vechi bulgar vorbesc despre „liturghia în limba slavonă", despre „doxologia în slavoneşte". La funeraliile lui Kiril, toţi slavii aflaţi la Roma, precum şi romanii, veniţi cu lumînări aprinse, au cîntat liturghia de înmormîntare *„în limba slavonă"* [1].

Astfel, cîntul bisericesc, bazat într-o mare măsură pe muzica populară, a jucat un important rol în istoria culturii muzicale bulgare.

Muzica bogomililor

Asuprirea feudală, războaiele istovitoare duse împotriva Bizanţului ascuţeau lupta de clasă a poporului împotriva feudalilor, contribuind la dezvoltarea, în secolele X—XI, a unei mişcări de protest a maselor populare contra feudalilor, cunoscută sub numele de «bogomilie».

Bogomii se numeau participanţii unei mişcări ţărăneşti antifeudale iniţiată în Bulgaria, mişcare ce a luat forma unei erezii religioase. Denumirea lor se trage de la fondatorul ei — preotul Bogomil. Provocată de procesul rapid de feudalizare a ţării, această mişcare a început în Bulgaria în prima jumătate a secolului X şi a căpătat curînd o mare răspîndire.

Bogomilii acordau o mare importanţă muzicii. Ei atacau clerul, propovăduiau nesupunerea faţă de autorităţile feudale şi bisericeşti, huleau pe boierii bogaţi, făceau agitaţie pentru confiscarea averilor bisericeşti şi răspîndeau ideea că robul nu este dator să-şi slujească stăpînul [2]. Bogomilii erau împotriva muzicii folosite de vîrfurile feudale ale societăţii ; păstrînd obiceiurile populare, ei recunoşteau numai muzica *populară*.

După primirea creştinismului de tip bizantin şi aducerea din Bizanţ a cîntului bisericesc, muzica populară s-a dezvoltat în condiţiile unei lupte neîntrerupte împotriva muzicii bisericii bulgare [3]. Biserica creştină din Bulgaria, fiind direct interesată în întărirea relaţiilor feudale bazate pe exploatare, a pornit o ofensivă împotriva muzicii şi a dansurilor populare.

În nomocanoanele (statutele) vechi bulgare se întîlnesc aspre anateme împotriva „umblatului de rusalii" şi a altor obiceiuri şi sărbători populare, însoţite de muzică şi dans.

Este semnificativ faptul că un reprezentant al bisericii feudale, presbiterul Cosma, îi socotea pe bogomili „creştini răi, care beau vin în sunet de guslă, joacă hora şi cîntă cîntece diavoleşti... nu cîntă rugăciunile preoţilor".

În acelaşi timp, unii slujitori ai bisericii, cu idei înaintate, care luptau pentru dezvoltarea culturii muzicale slave autohtone, se străduiau să stăvilească pătrunderea cîntului bisericesc bizantin şi să încetăţenească melodiile bisericeşti bulgare. Biserica bizantină era deosebit de ostilă muzicii populare bulgare : la al şaselea sinod ecumenic au fost condamnate „dezgustătoarele mascarade, cîntecele şi dansurile ruşinoase". Clement din Ohrida, slujitor al bisericii, s-a pronunţat şi el împotriva „cîntecelor şi dansurilor diavoleşti", înţelegînd prin acestea cîntecele şi jocurile populare.

[1] Există şi alte surse care subliniază că în biserica bulgară se obişnuia să se cînte în slavoneşte.

[2] Bogomilii propovăduiau modestia, cumpătarea şi simplitatea şi militau pentru executarea cîntecelor şi a legendelor *în limba maternă*, contribuind într-o mare măsură la dezvoltarea literaturii şi a artei bulgare vechi.

[3] Deşi aceasta din urmă a împrumutat de la muzica populară bulgară unele trăsături slave.

Însă biserica nu numai că s-a dovedit incapabilă să stîrpească muzica populară, dar, mai mult decît atît, muzica populară bulgară a fost aceea care a exercitat o mare influență asupra muzicii bisericii, atît bulgare cît și bizantine. Încă în secolul X, muzica populară bulgară era cunoscută pînă departe, dincolo de hotarele țării ; în Franța, de pildă, se întîlneau secvențe numite «bulgarica» [1].

Rezistența opusă de muzica populară bulgară jugului turcesc

În secolele următoare, mai ales după subjugarea poporului bulgar de către Turcia (la sfîrșitul secolului XIV), muzica populară continuă să se dezvolte ; iau ființă noi genuri de cîntece și dansuri populare.

Cronicarul și călătorul bizantin Grigorie Nichifor, care a vizitat în 1325—1326 ținuturile bulgare, a avut ocazia să vadă cum, după terminarea serviciului religios, țăranii bulgari începeau să *joace hora*. Nichifor este primul care semnalează existența în acea epocă a unor cîntece epice bulgare care slăveau faptele de vitejie ale unor eroi cunoscuți. Într-adevăr, încă din secolul XIV sînt foarte iubite de popor *cîntecele de iunaci* — despre eroi populari (iunaci) — care au luptat pentru libertate și fericirea poporului lor. Cei mai vestiți iunaci care au trăit în secolul XIV au fost regii Mark, Relia, Momcil.

Călătorul german Stephan Gerlach, care a trecut prin Bulgaria în anii 1573—1578, notează că, „după serviciul religios și după masa de prînz, fetele, prinzîndu-se de mîini, începeau să danseze și cîntau cîte două". El menționează de asemenea în jurnalul său că „seara... s-au întors de la munca cîmpului mulți bulgari, cîntînd obișnuitele lor cîntece de joc".

Mai tîrziu, în special în secolul XVIII, apar așa-numitele «cîntece haiducești» [2], reflectînd lupta eroică a haiducilor împotriva asupritorilor și a înrobitorilor poporului bulgar. Aceste cîntece se remarcau printr-un optimism viguros, caracteristic poporului : murind, eroul este convins că acțiunile întreprinse de dînsul vor fi continuate de alții după moartea lui. Caracterul popular al cîntecelor haiducești se reflectă în conținutul lor : haiducii, nemulțumiți de propriul lor voievod, intenționează să-l omoare, iar apoi să se întoarcă pe la vetrele lor, pentru a-și ara pămîntul și a-și crește vitele. Caracterul popular al cîntecelor haiducești se vădește și în realismul lor : ele înfățișează veridic viața bulgarilor sub stăpînirea turcească și lupta haiducilor împotriva turcilor, zugrăvesc cu multă căldură și dragoste tablouri din natură, pădurile și munții patriei.

Ioan Kukuzel

În vechea Bulgarie au luat o mare dezvoltare cultura muzicală și teoria muzicală. Cel mai de seamă și mai multilateral muzician din a doua jumătate a secolului XII și de la începutul secolului XIII a fost Ioan Kukuzel, poreclit „Glas de înger". Kukuzel era bulgar după mamă. Încă din copilărie, el s-a apropiat de muzica populară

[1] Pentru furnizarea unor date prețioase în legătură cu cultura muzicală a vechii Bulgarii, autorul își exprimă recunoștința față de candidatul în istoria artelor Stoian Petrov.

[2] Haiducii luptau nu numai împotriva turcilor, dar și împotriva ciorbagiilor, care, uitînd de originea lor bulgară, trădînd interesele propriului lor popor, se aflau în slujba turcilor și totodată exploatau fără milă poporul țării lor.

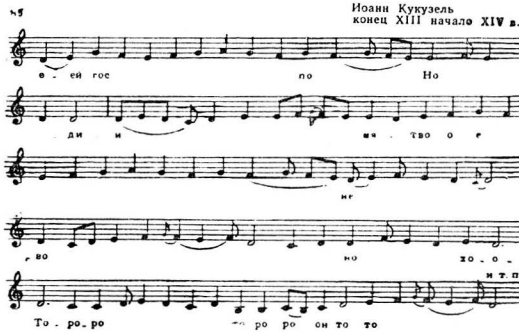
și a folosit în mai multe compoziții ale sale intonații populare bulgare. Cea mai importantă lucrare a lui Kukuzel este *Polielul bulgar*.

Principalul merit al lui Kukuzel în activitatea sa componistică este crearea unor melodii frumoase, cantabile, cu un suflu larg, exprimînd gînduri și sentimente profunde.

În creația lui Kukuzel se remarcă o contopire a elementelor muzicii populare bulgare cu elementele cîntului bisericesc bulgar. În melodiile sale bisericești, al căror ambitus este larg (aproape de două octave), Kukuzel folosește modulații originale, vădind totodată o mare măiestrie în varierea melodiilor, în construirea unor perioade și secțiuni melodice armonioase, în stabilirea raporturilor dintre sunetul fundamental, susținut (un fel de punct de orgă) și melodiile suple, originale.

Kukuzel nu a fost numai un compozitor de seamă, dar și creatorul unei teorii muzicale noi și al unui nou sistem de notație muzicală, care cuprindea și indicații referitoare la tempo și la durata sunetelor.

Iată un exemplu strălucit din creația muzicală a lui Kukuzel, extras din prețioasa lui culegere intitulată *Polieleu închinat unei bulgăroaice* [1]:



Acestea sînt izvoarele vechi extrem de bogate ale culturii muzicale bulgare, pe care poporul a apărat-o cu bărbăție și a îmbogățit-o în perioada stăpînirii turcești, care a durat mai multe secole. Pe aceste baze, începînd din ultimul pătrar al secolului XIX, după eliberarea Bulgariei de către poporul rus de sub jugul sultanului Turciei, și de-a lungul primei jumătăți a secolului XX, a înflorit muzica Bulgariei, reprezentată prin numeroase genuri componistice. Mulți muzicieni de frunte bulgari se numără printre cei mai de seamă compozitori ai lagărului socialist.

[1] *Lucrările muzicale religioase ale lui Kukuzel* (în red. lui P. Dinev, Sofia, 1938). Comunicat de S. V. Petrov.

5. CULTURA MUZICALĂ A ARABILOR

Începuturile culturii muzicale a arabilor

La baza culturii muzicale contemporane a ţărilor Orientului arab (Egiptul, Siria, Irakul, Yemenul şi altele) se află civilizaţia arabă veche. Cele mai recente cercetări şi săpături ne permit să situăm începuturile ei încă în al doilea mileniu î.e.n., cînd în Arabia s u d i c ă existau patru state înfloritoare, cu o cultură relativ dezvoltată. Înflorirea culturii muzicale a Arabiei vechi se îmbină cu dezvoltarea altor domenii ale creaţiei artistice, — literatura şi poezia, arhitectura, arta decorativă.

Mai tîrziu, la începutul erei noastre, la hotarul nordic al Arabiei se întemeiază state, care ajung cînd sub stăpînirea Iranului, cînd sub a Romei.

La începutul primului mileniu al erei noastre, împrejurările nu erau favorabile înfloririi culturii arabe. Deşi în epoca marilor migraţii ale popoarelor şi a destrămării lumii greco-romane arabii au rămas în afara zonei de pătrundere a popoarelor migratoare nordice, totuşi neîntreruptele lupte interne între stătuleţele semistabile formate în secolele III—IV şi triburile independente, precum şi stagnarea comerţului dintre Apus şi Răsărit — în care arabii jucaseră un rol important — au dus viaţa culturală a Peninsulei Arabice incontestabil la decădere. Marile oraşe înfloritoare Palmira, Petra, au fost prefăcute în ruine.

Dezvoltarea culturii arabe

Situaţia s-a schimbat fundamental în a doua jumătate a secolului VI al e.n. Războaiele victorioase purtate în această perioadă împotriva năvălitorilor care încercau să cucerească Arabia, unirea triburilor arabe, dezvoltarea unor oraşe ca Medina şi Mecca, adoptarea unei religii unice — i s l a m u l [1] (doctrina religioasă a lui Mahomed) — au contribuit la instaurarea şi întărirea unei organizaţii de stat a arabilor şi au dat un imbold puternic rapidei înfloriri economice, politice şi culturale a statului arab.

Cucerirea de către musulmani a Siriei (638), Iranului (642), Egiptului (647) şi contactul culturii arabe cu cultura şi arta unor ţări cu un înalt nivel de dezvoltare, ca Bizanţul şi Egiptul, au determinat un mare avînt al culturii şi artei arabe.

Arabilor le-a trebuit mai puţin de un secol pentru a supune Mesopotamia, Iranul, Siria, Palestina, Egiptul, Africa de nord, Peninsula Iberică, Asia Centrală, o parte din India de nord-vest, Armenia, Azerbaidjanul şi o parte din Gruzia. Teritoriul stăpînit de arabi se întindea din India pînă la Oceanul Atlantic, din Caucaz pînă în inima Africii. Din ţările cucerite, s-a constituit în anul 632 un c a l i f a t — stat feudal de mari proporţii, condus de un calif [2].

Limba arabă a devenit limba *internaţională*. O foloseau iranienii şi spaniolii, tadjicii şi uzbecii, egiptenii şi sirienii...

---

[1] I s l a m u l (în l. arabă — supunere) sau religia musulmană este o religie care a apărut în Arabia în secolul VII, pe baza descompunerii orînduirii gentilice la popoarele arabe. După cuceririle arabe din secolele VII—VIII, islamul s-a răspîndit în ţările Orientului Apropiat şi Mijlociu, devenind religia oficială a statului arab.

[2] Calif (în arabă *halifa* — „succesor", „locţiitor") era, în evul mediu, titlul suveranilor mai multor state din Orientul Apropiat şi Mijlociu. Califul îşi asuma titlul de şef al statului şi al tuturor credincioşilor islamului.

În diferite părți ale Europei, Asiei, Africii se ridică centre culturale înfloritoare unde se dezvoltă științele și artele : Damascul în Siria, Bagdadul în Irak, Cairo în Egipt, Cordoba, Toledo și Sevilla în Spania.

La început, curtea califilor din dinastia Omeiazilor (661—750) se afla la Damasc, în Siria. Această curte a devenit punctul de întîlnire a unor remarcabili artiști, poeți, arhitecți, muzicieni și savanți. Muzicanții erau în același timp cîntăreți, instrumentiști, compozitori, poeți și teoreticieni.

În perioada califatului Abbasizilor (începînd din anul 750), centrul statului a fost mutat din Siria în Irak. Noua capitală a imperiului arab, Bagdadul din Irak, fondat în anul 762, a devenit centrul nu numai al civilizației arabe, ci și al întregii civilizații orientale din Evul Mediu. Primul secol al cîrmuirii Abbasizilor (750—847) este socotit în mod obișnuit «veacul de aur» al civilizației arabe. Ridicarea rapidă a statului arab pînă la dominația mondială a determinat o mare înflorire a culturii și a multor ramuri ale artei.

Pe timpul Abbasizilor se alocau sume enorme pentru construcția de monumente istorice, pentru știință, literatură, muzică. Unul dintre cei mai mari cîntăreți și compozitori ai vremii, El-Mausili, a creat 900 de cîntece. Împreună cu Ibn-Giami (m. în 803), el a alcătuit pentru califul Harun-al-Rașid culegerea *O sută de cîntece alese,* care mai tîrziu i-a servit lui El-Ispahani ca bază pentru *Marea carte a cîntecelor.* Fiul lui (m. în 850) a fost nu numai un muzician de frunte, ci și poet, filolog, jurist și posesorul uneia din cele mai bogate biblioteci din Bagdad. El a scris 19 tratate despre muzică.

Sub Abbasizi, cultura persană a ajuns să joace un rol conducător. Au fost aduși din Iran numeroși meseriași și muzicanți ; cîntărețe din Korasan [1] umpleau curțile și palatele oamenilor de vază. În acea perioadă, arabii au adoptat notația muzicală persană, au înlocuit acordajul instrumentului arab *uda* prin acordajul instrumentului persan *pandura* și, un timp, au folosit exclusiv lăuta persană în locul celei arabe.

Bagdadul era vestit pe atunci nu numai pentru luxul fabulos de la curtea califului, ci și pentru marea înflorire a culturii sale înaintate. Aici își desfășura activitatea prosperă „Casa înțelepciunii", cu un colegiu special al traducătorilor și al legătorilor de cărți [2]. În „Casa înțelepciunii" au fost traduse în limba arabă multe opere remarcabile ale savanților greci, între altele, lucrările de teorie muzicală ale lui Aristotel, Aristoxene, Ptolomeu și ale altor autori. În capitala califatului arab existau peste 100 de librării ; în ce privește numărul bibliotecilor publice, Bagdadul a întrecut Roma imperială.

Cordoba [3] — „diamantul lumii" — numără, în secolul X, 113 mii de case, o jumătate de milion de locuitori și 27 de școli superioare.

Tot în secolul X, sub dinastia Buizilor (Buveihizilor), cultura arabă a venit în contact cu arta popoarelor turanice ; aceasta, ca o consecință a faptului că unii califi erau de origine turanică. Muzica s-a bucurat de pro-

[1] Korasanul este o provincie din nord-estul Iranului.

[2] În secolul XIII, manuscrisele unor lucrări populare (culegeri de poezii ș. a.) erau editate în tiraje de pînă la 3 000 de exemplare. Lucrul era posibil datorită organizării inteligente a unui fel de „manufacturi de manuscrise" : un cititor experimentat dicta textul care trebuia multiplicat, concomitent cîtorva zeci de copiști adunați într-o singură încăpere.

[3] Arabii au cucerit cea mai mare parte a Peninsulei Iberice în anul 718.

tecție și pe timpul acestei dinastii. Interesant este că una din acuzațiile îndreptate împotriva anumitor persoane sus-puse era că ele își pierdeau prea multă vreme în compania muzicanților. Tratatele unor savanți din secolul X redau un aspect sugestiv al multilateralei vieți muzicale de la curtea califilor. În lucrări de muzicologie era urmărită istoria muzicii arabe, se dezbăteau probleme de teorie și estetică muzicală, se relatau biografii de muzicieni. Către sfîrșitul dinastiei Buveihizilor a trăit marele filozof Ibn-Sina sau Avicenna (m. în 1037), ale cărui lucrări tratează importante probleme de muzicologie, expuse pe baza unor surse arabe autentice.

Sub ultimul calif Al-Mustasim (1242—1258), alături de renașterea vechiului fast al curții, se acordă o mare atenție poeziei și muzicii. După mărturia contemporanilor, califul petrecea cea mai mare parte a timpului său ascultînd muzică. Principalul lui muzician era Safi-al-Din (m. în 1294) — ultimul mare muzician al culturii arabe din evul mediu.

Savanții arabi au luat-o înaintea celor vest-europeni atît în domeniul științelor exacte și al științelor naturii (matematica, astronomia, fizica, chimia, medicina, geografia), cît și în domeniul științelor umanistice — filologia, istoria, artele.

Filozofia arabă, cu numeroasele sale curente, dezvolta elementele materialiste ale doctrinei lui Aristotel. Au fost create formele cele mai progresiste ale ideologiei Orientului musulman din epoca feudală. Acestea au apărut atît în filozofia popoarelor Asiei Centrale (Al-Farabi, Ibn-Sina), cît și în filozofia arabă (Al-Kindi, Ibn-Roșd). Cei mai de seamă reprezentanți ai acestui curent, — propovăduind uneori, de fapt, ateismul — se aflau în opoziție față de ortodoxia religioasă a islamului.

Pe baza folclorului Indiei și al Iranului, preluat și prelucrat de povestitorii populari arabi, ia ființă una din cele mai de seamă opere literare, *O mie și una de nopți* (*Șeherazada*), care și-a căpătat forma definitivă în Egipt, în secolele XIV—XV.

În procesul acestei expansiuni politice și culturale, cu un ritm și o amploare fără precedent, s-au constituit o serie de centre culturale locale, care își păstrau caracterul autohton, contopit însă cu trăsăturile culturii arabe. În toate aceste cazuri se desfășura un proces *bilateral*, de îmbogățire reciprocă a două culturi diferite.

Influența multiseculară, pe scară mondială, a culturii arabe a continuat timp îndelungat și după prăbușirea dominației politice a arabilor; dacă aceasta din urmă, cu mici excepții, a încetat să se exercite încă în secolul XIII [1], în schimb, rolul fecund al culturii arabe s-a făcut simțit în Europa apuseană pînă în epoca Renașterii.

Devastările începute în secolul XI de selgiuci și continuate în secolul XIII de mongoli [2], precum și alungarea arabilor din Spania, au pecetluit soarta culturii arabe. Însă destrămarea ei nu a avut loc dintr-o dată și în unele ramuri ale sale ea a continuat să strălucească pînă la instaurarea dominației turcilor osmanlîi (secolul XVI).

[1] În secolul X, califatul Bagdadului s-a împărțit în mai multe state feudale, atît arabe, cît și nearabe. Pe la jumătatea secolului XIII, ca rezultat al cuceririlor mongole, califii au fost izgoniți definitiv din Bagdad.

[2] Bagdadul a fost ocupat de mongoli în anul 1258.

Cea mai veche artă muzical-poetică a arabilor

Marea influență a culturii arabilor asupra multor țări și popoare este legată de particularitățile ei, care s-au conturat încă în perioada preislamică.

Arabia preislamică era o țară în care predomina orînduirea gentilică și care păstra numeroase trăsături ale modului de viață și ale ideologiei comunei primitive.

Aceste observații sînt valabile mai ales pentru Arabia nordică, regiunea care a fost de fapt leagănul limbii și al culturii arabe [1].

Arabii de nord erau nomazi ce-și duceau existența în condiții grele în deșertul arabic. În structura lor socială și în ideologia lor s-au menținut încă multă vreme rămășițe arhaice.

Poetul (mai exact, „profetul" — *șa'ir*) îndeplinea funcțiuni magice de vrăjitor : ironiile sau laudele lui aduceau eșecul sau succesul, și din această cauză el se bucura de o situație socială privilegiată. Șa'ir-ul era și păstrătorul tradițiilor gentilice, și „oratorul tribului", așa cum este definit un poet de la sfîrșitul secolului VI și începutul secolului VII. Monumentele poeziei beduinilor, păstrate pînă la noi, datează din secolul VI și începutul secolului VII. În această perioadă poeții mai păstrau încă, de regulă, strînse legături cu triburile lor. În lucrările lor, ei glorificau vitejia, puterea, generozitatea, dragostea de libertate a oamenilor din propriul lor trib și defăimau pe adversarii acestora. Erau larg răspîndite poemele epice slăvind virtuțile strămoșilor eroi. Predominau genuri tipice pentru perioada comunei primitive : *marsa* — elegia pentru jelirea morților ; *șa'ir* — cîntecul de răzbunare ; *urgiuza* — chemarea la luptă ; *higia* — satira ; *madh* — cîntecul de slavă ; *hemriiat* — lauda vinului ; *huda* — cîntecul conducătorilor caravanelor de cămile.

De o mare răspîndire se bucurau *conjurațiile* și *invocațiile* funebre ale vechilor preoți păgîni, într-o proză rimată, uneori cu intercalări de versuri (*sagi*), care au servit ca izvoare pentru poezia arabă de mai tîrziu [2].

Nu este lipsită de temei ipoteza că vechile măsuri ale versurilor (cea mai veche unitate a versului arab este *ragiaz* — iambul) și-ar trage originea din cîntecele cămilarilor și ale călăreților arabi ; se presupune chiar că mersul cămilei s-ar fi reflectat în caracterul metrilor arabi.

Un mod tipic de plasare a rimei era rimarea distihurilor în principalele genuri arabe — *kasîda* [3] și *gazelul* [4] monorime :

Aa, ba, ca, da etc.

Întrucît poezia arabă veche era o manifestare a legăturilor din sînul tribului, este explicabilă organizarea unor reuniuni speciale intertri-

---

[1] Numele de arabi și-l dădeau locuitorii ținuturilor nordice, în special beduinii (de la cuvîntul arab *bedevi* — locuitor al deșertului).

[2] Într-o asemenea proză rimată a fost redactat și *Coranul* — cartea sfîntă a Islamului.

[3] *Kasîda* (în traducere literală „orientată spre un țel") este un fel de odă panegirică, o poezie monorimă (de cel puțin 12 distihuri), slăvind tribul poetului sau pe poetul însuși ca reprezentant al tribului, ori, din contra, defăimînd, batjocorind un trib dușman.

[4] *Gazelul* este o poezie de tipul kasîdei, însă cu caracter erotic și de dimensiuni mai mici. El se executa nu în ambianța solemnă a unor serbări, ci la reuniuni mai intime.

b u r i (cu ocazia tîrgurilor sau a anumitor sărbători), la care, într-o atmosferă festivă, se întreceau poeții. De obicei, fiecare poet dispunea de un fel de „asistenți" (numiți *ravi*), care erau p ă s t r ă t o r i i moștenirii poetice, iar uneori și d e c l a m a t o r i [1].

Așadar, Arabia preislamică ajunsese la o considerabilă dezvoltare culturală și artistică. Limba arabă, pe atunci aproape formată, se remarca printr-o mare dezvoltare a formelor și a vocabularului, fără a mai vorbi de bogăția sa fonetică. Nu degeaba au început să folosească limba arabă păturile culte ale Iranului și mulți oameni instruiți în Spania [2].

La o mare perfecțiune a ajuns Arabia preislamică în făurirea principalelor genuri poetice ale creației o r a l e. Este semnificativ faptul că încă cea mai veche poezie arabă, care nu cunoștea scrisul, folosea r i m e l e, ca element care sporește spontaneitatea graiului poetic și îndulcește poezia, intensificînd astfel efectul produs de ea. La arabi, rima se ridică pînă la un rol de factor ce organizează întreaga structură a lucrării poetice.

În genere, cultura arabă asimilase, încă în condițiile orînduirii gentilice, multe din realizările unor țări vecine (Egiptul, Siria, Irakul, Yemenul, Iranul) și închegase propria sa artă înaltă în condițiile creației orale, păstrînd totodată prospețimea și spontaneitatea spiritului colectiv.

Este posibil că aceste avantaje ale unui popor tînăr, care abia ajunsese în faza înjghebării unui stat, au imprimat și creației muzical-poetice arabe un mare avînt. Talentul muzical și poetic al arabilor le-a permis nu numai să „amalgameze" arta civilizațiilor mai vechi, dar și să imprime acestor civilizații un impuls spre perfecționarea ulterioară a propriei lor arte.

Acestea erau trăsăturile pozitive ale culturii arabe încă în secolul VII, în momentul apariției arabilor pe arena mondială.

Caracterele culturii muzical-poetice a vechilor arabi

Genurile, caracterul și particularitățile poeziei arabe s-au reflectat și în muzică, nu numai în cea vocală, ci și în cea instrumentală, căci în remarcabila artă muzical-poetică a arabilor s-au îmbinat organic poezia și muzica.

Marea importanță a muzicii în întreaga viață a poporului arab reiese clar din moștenirea literară poetică lăsată de vechii arabi. Se știe că unele genuri poetice, ca gazelul, se *cîntau*. Declamarea kasîdelor era probabil și ea apropiată de cînt. Nu este de mirare că principiul rimei poetice s-a reflectat și în muzica arabă.

Teoria muzicală a arabilor

Bazele cele mai vechi ale teoriei muzicale arabe, care îmbina elemente împrumutate de la perși și bizantini cu caracterul autohton al artei arabe, au fost expuse în lucrarea lui Ibn-Misiah (m. în 715). Acesta a formulat și cele 8 moduri principale, care au căpătat numele de «degete» (căci poziția degetelor pe lăută determina tonica acestor moduri), precum și cele 6 moduri ritmice mai răspîn-

[1] Spre deosebire de gazel, care era executat într-o formă muzicalizată de către *mutribi* (cîntăreți și muzicanți), kasîda pare să fie fost n u m a i declamată.

[2] „Din o mie abia găsești pe unul care să poată scrie prietenului său o scrisoare în latina pură, — se vaită un cuvios scriitor creștin al acelei vremi, — dar în schimb, cînd e vorba de limba arabă, se găsesc mulți dintre aceia care ar vrea să vorbească această limbă în chipul cel mai ales și chiar să înjghebe versuri care să întrecă prin desăvîrșirea lor pînă și lucrările arabilor".

dite. Cea mai veche culegere de cîntece arabe este *Cartea cîntecelor* de Unus-al-Katib (m. aprox. în 765), care a trăit pe timpul dinastiei Omeiazilor. Un alt studiu al lui, *Cartea melodiilor*, este socotit, de asemenea, prima lucrare ştiinţifică în legătură cu bazele teoretice ale vechii şcoli arabe [1].

S-au păstrat pînă la noi *Şapte cîntece* ale cunoscutului cîntăreţ Ibn-Suraia (m. aprox. în 726).

Mulţi interpreţi muzicali, compozitori şi savanţi de frunte au activat în perioada califatului Abbasizilor în noua capitală a arabilor, Bagdad.

Pagini remarcabile din istoria culturii arabe sînt legate de secolele IX—X, cînd la Bagdad a lucrat un grup întreg de muzicologi, în frunte cu cercetătorul universal Al-Farabi (m. aprox. în 950), originar din Asia Centrală. Acesta a fost unul dintre primii propagatori în Orient ai filozofiei antice greceşti [2]. Concepţiile lui progresiste, ideea dependenţei sufletului de trup i-au atras persecuţii din partea clerului musulman, care l-a acuzat de ateism şi necredinţă în viaţa de apoi.

Marele tratat despre muzică al lui Al-Farabi (*Kitab Al-Musiki Al-Kabir*), în care sînt dezbătute probleme de estetică muzicală, de originea muzicii, de teorie muzicală, de instrumentaţie, a avut o mare importanţă pentru dezvoltarea muzicologiei medievale.

Este extrem de perspicace definiţia dată de Al-Farabi consonanţei şi disonanţei: dacă îmbinarea de sunete „fiind armonioasă impresionează urechea, ea trebuie socotită consonanţă, iar dacă frapează urechea, ca fiind nearmonioasă, ea trebuie privită ca disonanţă". Avicena şi Safi-al-Din sînt de acord cu Al-Farabi în definirea consonanţei şi a disonanţei, vădind astfel unitatea de păreri cu savanţii elini [3].

Un mare savant al secolului X a fost Al-Ispahani (m. în 967), autorul unei istorii a muzicii arabe în 21 de volume, care a apărut în patru ediţii pînă la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. O preţioasă sursă de informaţii în legătură cu vechile instrumente muzicale arabe o constituie lucrările: „Cartea despre lăută şi instrumentele muzicale" şi „Marea carte despre cînt".

Safi-al-Din a fost nu numai un remarcabil interpret la instrumentele cu coarde, ci şi pionierul unui nou sistem muzical. În lucrările lui sînt descrise atît modurile muzicale arabe, cît şi cele persane. În sfîrşit, Safi-al-Din a fost primul compozitor arab care a lăsat *notări muzicale*.

Toţi teoreticienii Orientului, care au trăit după Safi-al-Din, s-au sprijinit pe cercetările acestuia. Lucrările lui sînt chintesenţa a tot ce-a produs cultura arabă în domeniul teoriei muzicale în decurs de cîteva secole, însuşindu-şi tradiţiile teoriei muzicale antice greceşti şi persane.

---

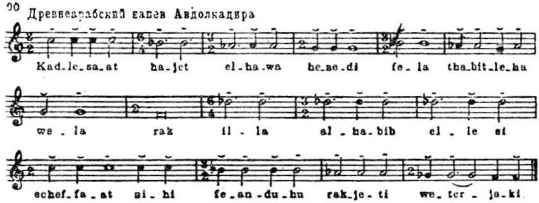
[1] În lucrările lui lipsesc notările muzicale; sînt date numai textele cîntecelor, denumirile modurilor şi formulelor ritmice, lucru ce confirmă o dată mai mult marele rol al improvizaţiei în muzica arabă.

[2] La majoritatea savanţilor arabi ai secolului IX se remarcă influenţe ale teoriei şi esteticii muzicale eline. Ei au împrumutat de la greci denumirile specifice ale intervalelor, precum şi noţiunea greacă de «muzică», pînă atunci nefiind în uz decît termenul «cîntec».

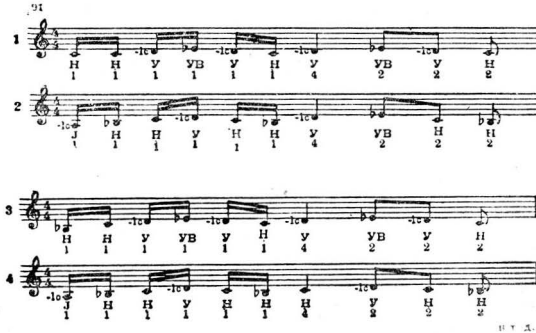
[3] Arabii socoteau consonanţe cvartele, cvintele şi octavele, cvartele şi cvintele fiind clasificate ca intervale «reversibile», iar octava ca interval «combinat». Avicenna a înlocuit 6 «degete» arabe vechi cu peste 12 moduri melodice, stabilind şi scările muzicale ale acestor moduri.

Iată o melodie notată în secolul XIV — «Cîntecul vechi arab al lui Avdolkadir». Este un exemplu caracteristic de monodie, jumătate cîntec, jumătate recitare, cu un ritm liber, curgător, condiționat de metrul versului poetic. Trăsăturile modale se apropie de ale modului minor natural, redînd în chip expresiv lamentările melancolice a doi îndrăgostiți [1].

Și aici structura muzicală reflectă fidel principiul distihului rimat :



Același principiu se reflectă într-o prețioasă notare, și mai veche, datînd din secolul XIII, care a devenit accesibilă cercurilor largi în urma publicării în limba franceză a lucrărilor teoreticienilor arabi :

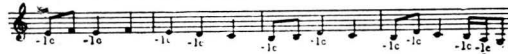


Notarea acestor melodii impresionează prin precizia sa intonațională și în special ritmică, prin prospețimea sa, prin apropierea de dansurile și cîntecele populare din zilele noastre [2]. Și aici se remarcă principiul *rimării*, care se reflectă în însăși structura muzicală, conducînd la o periodizare de-

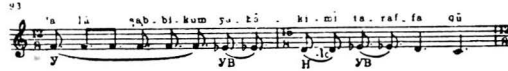
[1] Textul melodiei este distihul rimat : „Șarpele pasiunii mi-a mușcat inima, și nu mi-o pot vindeca nici vracii și nici farmecele, decît dragul meu, care mi-e tămăduirea și farmecul și leacul contra otrăvii".

[2] Unele din aceste notări au fost fonografiate abia în secolul XX de către Hornbostel, Stumpf, Béla Bartók.

săvîrşită. În aceste notări de cîntece din secolul XIII se vădeşte cunoaşterea funcţiunii modale a semitonului :



precum şi a unor intervale mai mici (în medie, de un sfert de ton) :



Însumînd trăsăturile caracteristice ale artei muzical-poetice a arabilor, pe baza puţinelor notări vechi păstrate pînă la noi şi pe baza fonogramelor contemporane, putem trage următoarele concluzii :

În toate cîntecele predomină principiul *monodiei*, aplicat consecvent chiar şi în cazurile cînd cîntă un cor, cînd o melodie vocală se execută cu acompaniament instrumental, ba mai mult decît atît — chiar şi atunci cînd se produce un întreg ansamblu instrumental [1].

Ca la vechii greci — ale căror principii de teorie muzicală au fost în întregime preluate şi dezvoltate cu minuţiozitate de către teoreticienii muzicali arabi — în muzica arabă, la baza modului stă tetracordul (sunetele cuprinse în ambitusul unei cvarte) divizat în trei părţi succesive.

Variaţiunile melismatice ajung în muzica arabă pînă la o maximă dezvoltare. Aceste variaţiuni ornamental-melismatice, cu o desfăşurare capricioasă şi, în parte, cu un caracter de improvizaţie, sînt totuşi subordonate canonului fix al *makamurilor* — prototipuri melodice păstrate cu sfinţenie şi transmise oral — stabilite din vechime [2].

Arabii cunoşteau din cele mai vechi timpuri arta înaltă a improvizaţiei, atît vocale, cît şi instrumentale. Ni s-au păstrat numele a 46 de cîntăreţi — de pe timpul lui Mahomed şi al primilor patru califi, — stăpînind arta improvizaţiei. În cronici vechi sînt citate fragmente din lucrările lor poetice.

Trebuie avut în vedere că muzica vocală a ocupat totdeauna la arabi un loc important. În Spania existau şcoli speciale de cînt unde erau instruiţi cîntăreţi arabi. Încă în secolul IX a fost renumit muzicantul arab Z i r i a b care, după cuvintele contemporanilor, „impunea" nu numai prin vocea sa, ci şi prin desăvîrşirea interpretării sale. El era un bun poet şi era versat în diferite ştiinţe : astronomia, geografia, fizica, meteorologia. Însă sfera sa principală de activitate era muzica vocală şi instrumentală ; în scrierile vremii se afirmă că el cunoştea peste 10.000 de melodii şi era un inovator în acest domeniu. Tot el a adăugat lăutei o a cincea coardă şi a înlocuit plectrul de lemn printr-un plectru din pană de vultur. Şcoala lui a creat o tradiţie în Andaluzia, îndepărtîndu-le pe toate celelalte.

[1] Dacă nu punem la socoteală folosirea sporadică a *eterofoniei*, adică executarea la instrumente a melodiei vocale, cu devieri în momentele mai puţin importante ale melodiei.

[2] Executarea acestor variaţiuni admite şi chiar presupune numeroase devieri, însă care nu trebuie să depăşească limitele unui interval determinat, propriu prototipului melodic fixat din vechime. De fapt, acelaşi principiu dirijează şi crearea *kasidelor* ; există şi aici un tipar prestabilit, însă totodată se acordă o anumită libertate în limitele „modelului" consfinţit de tradiţie.

Cîntăreții arabi erau obligați să știe să cînte în 28 de feluri. Iată cîteva din aceste maniere de a cînta, pe care trebuia să le stăpînească la perfecție un bun cîntăreț arab.

El trebuie să fie capabil să cînte cu o voce răscolită de emoție, îmbinînd tensiunea cu duioșia, sonoritatea cu plenitudinea ; să-și facă vocea gravă, fără vibrații, sumbră, înceată, învăluită, sau să stăpînească o voce înaltă, cu nuanțe plăcute și cu o sonoritate puternică. Un timbru sec, lipsit de căldură trebuia să alterneze cu o sonoritate asemenea ecoului sau cu o emisie sugrumată. Cîntărețul arab trebuia să aibă și un glas suplu, flexibil. asemenea cîntului de privighetoare.

Raportul dintre textul poetic și muzica duce la o structură metro-ritmică particulară a cîntecelor arabe, bazată pe alternarea silabelor lungi cu cele scurte și depinzînd de măsura versurilor.

Sînt uluitoare pentru urechea europeană contemporană bogăția, libertatea, flexibilitatea și perfecțiunea *ritmicii* instrumentelor de percusiune, care nu numai că subliniază melodia vocală, dar adaugă neîncetat, cu îndrăzneală, la desenul ritmic de bază, propriul lor «contrapunct ritmic», care, în mod perseverent, *nu coincide* cu cel dintîi în ce privește detaliile, concordînd însă întru totul cu el în ansamblu.

Multe din aceste trăsături generale sînt caracteristice pentru cultura muzicală a lumii antice. Există însă și diferențe între aceasta din urmă și cultura muzicală arabă : sinteza dintre cîntec, dans, mimică, declamație și acompaniamentul instrumental — atît de caracteristică pentru arta antichității — nu se întîlnește în muzica arabă. Se practică fie muzica vocală cu acompaniament instrumental, fie dansul acompaniat de muzica instrumentală ; arta *teatrală* însă, chiar și în cea mai largă accepțiune a cuvîntului, a rămas complet necunoscută arabilor vechi.

Muzica *pur instrumentală* s-a dezvoltat considerabil mai mult la arabi decît la greco-romanii din antichitate. Acest fapt se reflectă și în mai marea varietate a instrumentelor muzicale arabe față de cele greco-romane : deși principalele tipuri de instrumente sînt aceleași la unii ca și la ceilalți, cultura arabă a folosit în plus instrumentele *cu arcuș*, pășind în această privință pe urmele culturii indiene vechi.

Acest fapt are o importanță imensă : instrumentele cu arcuș ofereau posibilități incomparabil mai vaste pentru închegarea unei cantilene instrumentale curgătoare, expresive, asigurînd totodată o mai mare varietate în ce privește modul de emitere a sunetelor. Toate acestea au fost consecința naturală a bogăției și multilateralității conținutului însuși al genurilor muzical-poetice, dintre care în special cel *liric* a ajuns la o mare înflorire.

Acest caracter al artei muzical-poetice a arabilor a dus și la crearea unor genuri corespunzătoare. Este vorba de așa-numitele *makamuri* (makomuri, mugamuri) răspîndite și la multe popoare ale U.R.S.S. (azerbaidjeni, armeni), la persani și la alte popoare orientale. Principiul makamului este înrudit cu *raga* vechii Indii și cu *nomul* Greciei antice.

Makamul

Makamul arab este un ciclu vocal-instrumental, îmbinînd trăsături de suită și de rapsodie. Makamul este caracterizat prin anumite motive melodice, care capătă o bogată dezvoltare în variații și ornamentații. Unele părți cu caracter melismatic de improvizație alternează cu altele dansante sau cîntate. Pentru makam este caracteristică o construcție în formă de *rondo :* melodia principală alternează cu episoade

instrumentale. Unui motiv determinat îi corespunde de obicei un mod determinat, de la care își trage adesea și numele makamul respectiv. În părțile mediane ale makamului se modulează din modul principal în altele secundare (în registre mai înalte). Fiecare varietate de makam are propria sa formulă ritmică. Ca texte pentru partida vocală se foloseau, de regulă, versuri ale poeților clasici. Interpretarea makamurilor se remarca printr-o strălucită virtuozitate. Aceste forme muzicale erau prezente atît în muzica populară, cît și în cea compusă de profesioniști.

Trebuie subliniat, în mod deosebit, caracterul specific al *coloritului* muzicii arabe, determinat de extrema varietate a instrumentelor folosite.

Instrumentele muzicale ale arabilor

Printre instrumentele muzicale folosite de arabi, locul principal îl ocupă grupul vast al instrumentelor de percusiune. Întîlnim aici așa-numitul *kadib* (mici bastonașe, îndeplinind aceeași funcțiune ca și castanietele) ; *tabl* (toba) ; *kus* (toba mare în formă de cazan, de la care își trage numele toba din orchestra simfonică europeană — *grand cassa) ; duff* (o tamburină pătrată) ; *darbuka* (o tobă care era lovită cu ambele mîini) ; *nakarat* (două timpane mici, unite între ele și prevăzute cu două bastonașe pentru lovire) ; *zil* (un fel de castaniete).

Dintre instrumentele de suflat, arabii cunoșteau : *mizmar* (un tub de trestie cu ancie) ; *kussaba* (un flaut deschis primitiv) ; *arguli* (un vechi instrument, un fel de cimpoi cu mușțiuc ; tubul sting are șase orificii, iar cel drept susține o notă joasă) ; *nai* (un flaut longitudinal).

Din grupul instrumentelor cu coarde erau răspîndite varietăți de harpă și de țiteră.

Un instrument de lux, destinat unui auditoriu ales, era *lăuta arabă (el'oud)*, prevăzută la început cu patru coarde, iar apoi cu cinci.

După cum am arătat mai sus, arabii cunoșteau și instrumente cu arcuș. Un reprezentant tipic al acestei categorii de instrumente este cel cu două coarde și arcuș, numit *rabab* (rebab).

Multe din aceste instrumente sînt de origine foarte veche : încă Al-Farabi vorbește în lucrările sale despre lăută, rabab, toba de Bagdad și de Korasan, despre flautele simple și duble, precum și despre flautele cu mușțiuc.

Această bogăție de instrumente oferea posibilitatea de a se imprima lucrărilor muzicale nu numai un ritm flexibil și variat, dar și o originalitate a *coloritului*, caracteristică pentru muzica arabă vocal-instrumentală și vocală.

Modurile arabe

În muzica arabă, problema folosirii în practică a modurilor încă nu a fost complet elucidată de știința vremii noastre. Cercetările din domeniul teoriei muzicale ale specialiștilor arabi din acea epocă nu reflectau ceea ce era specific în practica muzicală.

Încă de multă vreme, începînd cu lucrarea lui Villoteau — primul care a studiat temeinic modurile și scările muzicale arabe, urmat în această activitate de Kiesewetter — s-a încetățenit opinia că arabii ar fi folosit o scară muzicală de 17 sau chiar 22 de trepte, presupunînd utilizarea treimilor și a sferturilor de ton. Această părere a complicat considerabil problema asimilării realizărilor muzicii arabe în evul mediu și în timpul Renașterii.

Cercetări mai recente, bazate pe studiul fonogramelor şi al audiţiilor pe viu, au stabilit că şi în cultura muzicală arabă predomină sistemul *heptacordic diatonic* [1]. Însă acest sistem diatonic a fost folosit de arabi în mod deosebit faţă de utilizarea de către europeni a sistemului *temperat* contemporan (aici se întrezăresc unele trăsături comune ale muzicii arabe cu cea indiană veche şi cu cea elină).

Originalitatea în muzica arabă constă în aceea că forţa expresivă şi semnificaţia emoţională a melodiei se dobîndesc prin unele „nuanţe" (alteraţii) strict în cadrul modului respectiv, fără însă a-i schimba structura. Această „alterare" (şi aici se vădeşte analogia cu cromatismele greceşti vechi) se obţine prin urcarea sau coborîrea unor trepte *secundare* ale modului cu o treime sau uneori cu un sfert de ton. Asemenea alteraţii încadrează, colorează treptele principale ale modului şi astfel determină calitativ sensul modal al secţiunii respective; alteori, creează un colorit nou, neobişnuit, atingînd şi treptele principale ale modului.

Astfel, sărăcirea „aparentă" — survenită din lipsa modulaţiei enarmonice şi, parţial, a celei cromatice în muzica antică — este compensată prin bogăţia alteraţiilor în cadrul modului. Este important faptul că în muzica arabă începe să se fixeze şi scara muzicală care are caracteristic acel interval de secundă *mărită*, ceea ce va duce ulterior la formarea minorului armonic.

Intervalele de bază ale modului (cvarta, cvinta, octava) nu suferă nici un fel de alterare; acestea rămîn, de regulă, totdeauna perfecte. Se alterează cu precădere intervalele de secundă şi *în special de terţă* (uneori şi de sextă). Arabii obţin o mare varietate în cadrul modului, schimbînd amplitudinea intonării treptelor învecinate de la 20 pînă la peste 240 de cenţi, adică de la cea mai mică *komma* pînă la 5/4 de ton. Raporturile melodice de terţă oscilează de la terţa micşorată (în accepţia contemporană a cuvîntului) pînă la terţa mărită (astfel ia naştere, printre altele, şi faimoasa «terţă neutră», dedusă de teoreticianul Zalzal pe bază de speculaţii teoretice).

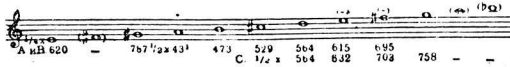
Există un sens profund al multiplelor posibilităţi de alterare a intervalului de *terţă;* acesta este un interval care posedă o mare căldură a expresiei şi nuanţează deosebit de fin cele mai neînsemnate schimbări ale tonusului emoţional. Un asemenea rol „înviorător" îl are terţa în evoluţia ulterioară a muzicii, începînd cu cei dintîi reprezentanţi ai Renaşterii — raporturile de terţă la Philippe de Vitry şi Guillaume de Machault — şi pînă la romanticii de la începutul secolului XIX.

Felul în care intonează arabii trădează aceea „fluiditate" în marcarea intervalelor, prezentînd sute de treceri, abia perceptibile, de la un interval la altul.

---

[1] De fapt, în practica vie a muzicii arabe nici nu există o scară muzicală unică. Ceea ce este socotit în mod obişnuit principala scară muzicală a arabilor nu este decît o scară muzicală *pur convenţională*, „construită" de teoreticieni, creată în secolul XIII prin adăugarea la scara muzicală arhaică din nouă trepte (care a luat naştere — pe baza speculaţiilor teoreticienilor — dintr-un sunet de bază, şi patru cvarte suitoare şi coborîtoare), a încă opt trepte formate din *cvarte suitoare*. În această scară convenţională din 17 trepte, 12 dintre ele sînt separate prin intervale de cîte o *limma* (90 de cenţi), iar 5 trepte, prin *komma* (24 de cenţi), sistemul prezentînd astfel o deplină analogie cu sistemul pitagoricienilor.

În ce privește preciziunea, intonarea melodiei *în octave diferite* prezintă o deosebire importantă față de intonarea muzicii europene contemporane : în muzica arabă, mersul melodiei într-un nou ambitus de octavă duce de fiecare dată la folosirea *unei alte* „alterații" *a aceloraşi trepte ale modului :*



Aceasta este mărturia unei îmbogățiri suplimentare a modului, întrucît trecerea dintr-un ambitus de octavă în altul este însoțită şi de modificarea înțelesului modal ; însă modificarea nu este îndeajuns de importantă pentru a determina trecerea într-un alt mod, dar este absolut suficientă pentru a pune în lumină noi calități în cadrul unuia şi aceluiaşi mod.

Importanța istorică a muzicii arabe medievale

Premergător înfloririi polifoniei pe plan mondial, muzica arabă marca *cea mai înaltă treaptă* a dezvoltării monodiei, datorită deosebitei varietăți a modurilor, a ritmicii şi a coloritului său specific.

Importanța fenomenului artistic, legat de înalta înflorire a monodiei în muzica arabă, infirmă categoric formularea simplificată, „matematică", a problemei : ce e superior — monodia sau polifonia (de obicei, subînțelegîndu-se un răspuns favorabil polifoniei).

Exemplul muzicii arabe (şi al multor culturi ale Orientului apropiat şi depărtat precum şi al multor culturi ale popoarelor U.R.S.S. — republicile transcaucaziene [1] şi cele din Asia Centrală) dovedește inconsistența acestui fel de a aborda problema : cultura muzicală arabă, lipsită de avantajele polifoniei, a scos la iveală extrem de bogate resurse de intonație şi de ritm, *principial* de neconceput într-o muzică polifonică.

Din punct de vedere istoric, monodia nu este precursoarea polifoniei, ci se dezvoltă paralel cu aceasta.

Esența istoriei universale a muzicii constă în aceea că, în condiții istorice favorabile, fiecare mare civilizație creează o artă proprie, care constituie, datorită originalității sale, datorită calităților sale specifice, o etapă de maximă importanță pe drumul progresului.

Rolul istoric al muzicii arabe este următorul : această muzică, asimilînd realizările culturilor muzicale ale lumii antice, a ridicat arta muzical-poetică laică monodică la un înalt nivel de dezvoltare. Cultura arabă din a doua jumătate a primului mileniu este o cultură care afirmă triumful vieții şi bucuria de a trăi. Ea a oferit Europei apusene modelul unei valoroase arte muzical-poetice laice plină de viață, făcînd-o să cunoască „extazul şi duioşia dragostei, gustul pentru miraculos şi magnifica elocință a Orientului ..." (Puşkin).

Această artă strîns legată de viață s-a dezvoltat la arabi în ciuda atitudinii, în general negative, a islamului față de muzică.

Aşadar, într-o perioadă cînd catolicismul a folosit ca piatră unghiulară dogmele ascetismului, ale mortificării trupului, ale depărtării de viața

[1] Cu excepția Gruziei vestice.

reală — islamul nu impunea respectarea unor prescripții prea rigide, nu condamna (mai ales în primele timpuri) manifestările toleranței religioase (conform principiului „neconstrîngerii" în domeniul credinței). „Islamul nu cunoaște viața monastică", — aceasta era lozinca islamului oficial, lansată în secolul VIII, în lupta împotriva unor secte cu tendințe ascetice.

De aceea, oamenii cu vederi înaintate ai civilizației vest-europene, care se sufocau încătușați de dogmele catolice, au adoptat cu entuziasm realizările culturilor orientale, dintre care cea mai strălucită era cea arabă. Cultura arabă oferea un exemplu viu al înfloririi la care poate ajunge arta, mai ales cea muzical-poetică, atunci cînd necesitățile firești ale personalității umane pot fi satisfăcute. Europa apuseană a găsit în cultura arabă fundamentul unei arte laice, plină de bucuria vieții, străină de constrîngerile impuse de biserică.

Arta muzical-poetică a arabilor și Europa apuseană

Realizările arabilor din domeniul muzicii, însușite de Europa apuseană, țin de domenii diferite ; în primul rînd este vorba de tematică și de orientarea generală a dezvoltării muzicale.

Încep să fie utilizate mijloace de exprimare pentru a se reda slăvirea chipului ideal al iubitei depărtate spre care te duce dorul ; expresia de bucurie a dragostei împărtășite și a durerii îndrăgostiților despărțiți ; zbuciumul ce ți-l dă focul dragostei ; cruzimea și indiferența iubitei ; călcarea jurămîntului de dragoste ș.a.

Genurile caracteristice ale poeziei arabe din secolele VII—IX anticipă *sirventele, pasturelele, albele* și multe alte genuri caracteristice pentru arta muzical-poetică a trubadurilor și truverilor.

Se poate urmări și analogia cu structura genurilor poetice pînă la raportul dintre rime, despre care a fost vorba mai sus.

Nu degeaba trăsăturile acelui *«dolce stile nuovo»* pe care l-a cîntat Dante sînt puse de cercetători în legătură cu influența culturii arabe și a fost stabilită o analogie între nuvelele și *fabliaux*-urile franceze de la începutul Renașterii și nuvelistica arabă ; de asemenea, s-au remarcat caracterele comune ale structurii poeziei strofice în dialect arab popular *(zagial)* și ale creației muzical-poetice a trubadurilor și truverilor.

Nu mai puțin revelatoare a fost pentru oamenii de artă progresiști din Europa apuseană — formați în condițiile unei arte bisericești catolice pur vocale — cunoașterea inventivității și a libertății cu care foloseau arabii instrumentele muzicale. Multe instrumente muzicale arabe, pe care popoarele Europei le-au cunoscut cu ocazia cruciadelor, au fost împrumutate de arta înaintată a Europei apusene.

Nu e întîmplător faptul că în Italia, în primele timpuri ale Renașterii, timbrurile, registrele instrumentelor, raporturile sonore în ansamblurile instrumentale coincideau în linii generale cu maniera orientală — în special cu cea arabă — de utilizare a instrumentelor muzicale.

Tipul acompaniamentului muzical, obiceiul de a alterna părțile vocale cu preludii, interludii și postludii instrumentale, — toate acestea și-au găsit și ele aplicarea în arta trubadurilor și a truverilor.

La fel trebuie privită și problema *legăturii indisolubile* dintre text și muzică, evidentă atît în muzica arabă, cît și în arta muzical-poetică a trubadurilor și truverilor.

Analogii profunde pot fi urmărite în caracterul modal al muzicii arabe şi al artei muzical-poetice cavalereşti, cu toată originalitatea condiţionată de împrejurările istorice concrete a fiecăreia din aceste culturi.

A fost important şi rolul teoreticienilor arabi pe tărîmul muzicii, care au redezvăluit Europei apusene cuceririle gîndirii antice în domeniul teoriei muzicale, îmbogăţită la rîndul lor de către arabi.

În concluzie, cultura muzical-poetică a trubadurilor şi truverilor, care s-a situat şi ea, ca şi cultura arabă, pe cea mai înaltă treaptă a înfloririi monodiei, prezintă multe puncte comune cu creaţia muzicală a arabilor. Dar în acelaşi timp, muzica trubadurilor şi a truverilor a dat, după cum vom vedea mai departe, şi realizări noi, legate în mare măsură de folosirea în Europa medievală a notaţiei muzicale.

Cele cîteva caractere comune ale artei trubadurilor şi ale celei arabe se explică prin influenţa incontestabilă a culturii muzical-poetice arabe asupra celei vest-europene, influenţă care s-a exercitat timp de aproape 600 de ani (de pe la sfîrşitul secolului X şi pînă la secolul XVI), fără a mai vorbi de rolul deosebit al culturii arabe în Andaluzia (cu perioada de înflorire în secolele XI—XII) şi în Sicilia (perioada de înflorire situîndu-se în secolul XII). În veacurile XII—XIV cultura arabă a influenţat caracterul activităţii ştiinţifice a Universităţii din Paris, iar apoi şi a celei din Padova.

Nu trebuie însă supraevaluată această influenţă a culturii arabe asupra celei vest-europene. Ar fi eronat să se explice apariţia şi dezvoltarea artei trubadurilor şi a truverilor şi cele ale artei Renaşterii italiene şi franceze numai prin influenţa culturii arabe. Realizările artei muzicale vest-europene, enumerate mai sus, precum şi multe altele au fost rezultatul firesc al dezvoltării sociale a ţărilor respective, corespunzînd în fiecare caz în parte concepţiei despre lume şi configuraţiei culturale generale a epocii. Aşadar, acţiunea culturii arabe se reducea la un impuls iniţial imprimat artei muzical-poetice vest-europene şi la consolidarea mai hotărîtă a unor poziţii înaintate, prin utilizarea realizărilor importante ale artei poporului arab, deşi acesta prezenta trăsăturile sale naţionale distincte.

Originala artă muzical-poetică a arabilor a inspirat, chiar şi multe secole mai tîrziu, în repetate rînduri, pe marii compozitori clasici în crearea unor remarcabile lucrări muzicale.

6. MUZICA POPULARĂ DIN PERIOADA DE ÎNCEPUT A FEUDALISMULUI ÎN EUROPA DE VEST

Caractere generale

Cu toată lupta neîntreruptă dusă de biserică pentru a conserva intact codexul liturghiei gregoriene [1], ofensiva muzicii laice democratice şi-a atins scopul. A triumfat muzica maselor largi populare, care răsuna pe ogor, la bilci, în pieţele oraşelor ce începuseră din nou să se dezvolte.

Lipsa unei notaţii muzicale face imposibilă reconstituirea pe bază de documente a trăsăturilor esenţiale ale muzicii populare din epoca feu-

[1] Liturghia este serviciul religios creştin, cunoscut din secolul II al e. n. (la catolici şi luterani ea se numeşte *missa*). În timpul liturghiei se execută ritualuri legate de aşa-numita «taină» a împărtăşaniei.

dalismului. O oarecare imagine a caracterului ei poate fi obținută pe baza studierii celor mai vechi exemple de muzică populară vest-europeană din perioada imediat următoare, muzică păstrată în popor prin locuri izolate, greu accesibile, pînă în secolul XIX și chiar pînă la începutul secolului XX.

Calitatea nouă și originală care deosebea muzica laică democratică de cîntul gregorian poate fi exprimată printr-un singur cuvînt: *cantabilitatea*.

O astfel de artă a luat naștere pentru a satisface cerințele vieții reale și s-a format în procesul luptei poporului pentru interesele sale vitale, constituind pentru el un îmbold în lupta pentru drepturile și libertatea sa.

Conținutul muzicii populare și sfera sa de imagini sînt extrem de variate. Ea exprimă durerile și bucuriile oamenilor simpli, deplînge soarta grea a milioanelor de dezmoșteniți, lipsiți de adăpost și de o bucată de pîine, goniți de nevoi din țară în țară, din oraș în oraș. Uneori, ea zugrăvește frumusețile naturii, scene populare de petrecere, satirizează moravurile claselor dominante ale societății. Ea este o muzică demascatoare, a cărei critică ascuțită lovește în preotul îmbuibat, în negustorul îmbogățit, în feudalul desfrînat.

Cu toate trăsăturile naționale diferite și cu toată varietatea genurilor, muzica populară, cu profundul ei conținut de viață, se remarcă prin particularitatea și totodată prin caracterul tipic al principalelor melodii, șlefuite în urma trecerii din generație în generație, de-a lungul mai multor secole. Iată cauza extraordinarei viabilități a cîntecului popular, iată explicația faptului că în popor continuau să trăiască în secolul XIX și chiar în secolul XX cîntece create cu multe veacuri în urmă.

Este ușor de înțeles pentru ce capii sectelor eretice, căutînd să atragă poporul de partea lor în lupta împotriva catolicismului oficial — pentru apărarea drepturilor lor civice pe aceste căi „ocolite" — foloseau ca stimulent eficace și cîntecele populare, înveșmîntînd în ele propriile lor tendințe. Este de asemenea ușor de înțeles pentru ce reprezentanții mai perspicace ai catolicismului, ca episcopul Ambrozie al Milanului, au folosit în lupta dusă contra poporului propriile arme ale acestuia, adaptînd textul catolic la melodiile celor mai răspîndite cîntece populare. Cu timpul, multe cîntece de acest fel au cucerit un loc în cultul catolic oficial, sub forma așa-numitelor *imnuri* bisericești.

Purtătorii muzicii populare în primele timpuri ale feudalismului

Propagatorii muzicii laice populare în evul mediu au fost așa-numiții skomorohi, glumotvorți din Rusia, pivorizi din Ucraina, mimii și jonglerii din Franța, spielmanii din țările de cultură germană.

Acești „drumeți pribegi", cum erau ei numiți în acea vreme, îmbinau cîntul, dansul și muzica instrumentală cu scamatorii, numere de circ, spectacole de păpuși. Acești înghițitori de săbii, dansatori pe sîrmă, acrobați, improvizatori de diverse reprezentații teatrale și dresori de fiare sălbatice se îndeletniceau în același timp cu comerțul ambulant.

Numeroase miniaturi medievale ne-au păstrat imagini ale acestor „meșteri" buni la toate, în exercițiul funcțiunii. Unul stă cu capul în jos, altul, în șunete de flaut și de tobă, pune pe un urs să facă tumbe, un al treilea jonglează cu cuțite, un al patrulea cu bile. Printre ei se aflau și echilibristul pe frînghie, și dansatoarea, și femeia-acrobat. În toate aceste

împrejurări se cîntă la diverse instrumente muzicale : la *vielă* [1], la corn, la harpă, se bat tobele, cinelele, se mînuiesc castanietele, zornăitorile și alte instrumente de culoare.

După cum vedem, profesiunea de muzicant popular era foarte multilaterală și necesita destul talent, îndemînare, prezență de spirit și un mare meșteșug. Nu degeaba jonglerii erau instruiți de mici, profesiunea lor transmițîndu-se din tată în fiu și generînd numeroase învățăminte legate de ceea ce trebuia să știe un jongler.

Un precept medieval pentru jongleri spune : „Trebuie să știi să improvizezi și să rimezi, să bați bine toba și cinelele și să cînți bine la lira țărănească ; trebuie să știi să arunci mere și să le prinzi cu îndemînare în cuțite, să imiți cîntul păsărilor, să faci scamatorii cu cărțile de joc și să sari prin patru cercuri ; trebuie să știi să cînți la liră (lăuta medievală — o varietate a ghitarei — R. G.) și la mandolină, să ții în mîini monocordul și ghitara, să pui șaptesprezece coarde la r o t t a, să fii harpist îndemînatic și să acompaniezi la vioară cîntul și declamația. Jonglerule, trebuie să știi cum se păstrează în bună stare 9 instrumente : viela, cimpoiul, flautul, harpa, lira țărănească, vioara, d e c a c h o r d u l, p s a l t e r i o n u l și rotta".

Profesiunea de jongler cerea măiestrie nu numai în domeniul artei acrobatice și al bufonadelor, ci și în domeniul dansului. Aceasta se vede dintr-o veche legendă despre un jongler sărman :

> ...el a trebuit
> O viață-ntreagă să danseze,
> Să facă tumbe, să distreze
> Prin fel și chip de salturi și
> Prin alte zeci de-acrobații.

De obicei, muzicanții populari erau reuniți în grupuri. Călătorind dintr-un loc în altul, ei organizau reprezentații la sate, la bîlciuri, în castelele feudalilor, uneori și în mănăstiri ; nu numai călugării, dar și acei care supravegheau respectarea riguroasă a vieții monahale — episcopii — nu pierdeau ocazia de a se distra savurînd arta cîntăreților populari.

Succesul de care se bucurau muzicanții populari era de-a dreptul colosal ; aceasta reiese din numeroase imagini, pe care — interesant ! — le întîlnim pînă și în manuscrisele religioase, precum și din hotărîrile autorităților orășenești, care se arătau oricînd dispuse să renunțe la taxa percepută la intrarea în oraș, în schimbul unei reprezentații improvizate pe loc.

Avalanșa de decrete severe ale sinoadelor bisericești, de bule episcopale, de hotărîri ale autorităților laice, îndreptate împotriva „drumeților pribegi" și împotriva celor ce recurgeau la serviciile lor, constituie și ele o confirmare a succesului de care se bucura arta jonglerilor în mijlocul maselor largi.

Muzicanții populari erau lipsiți de cele mai elementare drepturi civice și politice ; pentru uciderea lor nu se percepea nici măcar o amendă în bani ; un muzicant popular victimă a unui ultragiu avea dreptul să pretindă satisfacție numai de la „umbra" celui vinovat ; un timp îndelungat, muzicanților populari nu li s-a acordat nici dreptul de a trăi în orașe. Toate aceste persecuții erau consfințite prin uz și prin legile vremii.

[1] Un strămoș al viorii.

Cauzele urii sălbatice a claselor stăpînitoare față de muzicanții populari nu sînt greu de înțeles. Adesea, prin bufonadele lor răzbătea ascuțișul satirei, care biciuia viciile nobilimii feudale și ale clerului superior. Însuși *faptul* folosirii cîntecelor, a dansurilor și a instrumentelor populare laice interzise, precum și propaganda acestei arte apropiate și accesibile maselor populare, constituiau o cauză suficient pentru urmărirea tuturor propagatorilor artei populare, capabili să exercite o influență enormă asupra maselor.

Mai tîrziu, în primele secole ale celui de-al doilea mileniu, în condiția deplinei dezvoltări a orînduirii feudale, în rîndurile muzicanților populari a început un proces de diferențiere socială : unii dintre ei s-au stabilit fie prin castelele cavalerilor, fie la orașe, ceea ce a dus la formarea unei categorii de *menestreli* stabili ai castelelor și de muzicanți permanenți, „oficiali", ai orașelor, care se reuneau treptat în corporații profesionale. Astfel, muzicantul popular se transformă într-un slujbaș al cavalerului feudal, ajungînd să facă parte din servitorimea acestuia. Prețul acestei noi situații este pierderea independenței și a libertății de creație. Pe această cale totodată, arta populară pătrunde în castele și în orașe, devenind baza unei noi arte muzical-poetice cavalerești și orășenești.

7. MUZICA BISERICEASCĂ DIN PRIMELE TIMPURI ALE FEUDALISMULUI ÎN EUROPA APUSEANĂ

Principalul centru al muzicii bisericești în apusul Europei la începutul epocii feudale a fost Roma — reședința papilor, capi ai bisericii catolice[1]. Către sfîrșitul secolului VI al e.n., la Roma au fost pentru prima dată strînse laolaltă și ordonate diferitele cîntări bisericești. După cum se spune, această reformă a cîntului bisericesc a fost înfăptuită de papa Grigore I (590—604). El a acordat multă atenție laturii exterioare a cultului creștin — împodobirii bisericilor, procesiunilor solemne, corurilor bisericești, care urmăreau să impresioneze imaginația maselor populare, subordonîndu-le influenței bisericii.

Către sfîrșitul secolului VI și la începutul secolului VII s-a format și principalul gen de muzică vest-europeană de cult — coralul gregorian, care-și trage numele de la papa Grigore I.

Izvoarele coralului gregorian încă nu au fost cercetate suficient și temeinic. Nu încape îndoială că ele au fost legate de cultura regiunii mediteraniene. Formulele melodice tipice ale coralului gregorian se trag probabil din cele mai răspîndite melodii ale popoarelor ce au locuit în această regiune — sirieni, evrei — și din tradiția greco-romană. La aceste melodii s-a adaptat un text de cult, legat de „lirica poetică" (Asafiev) a primelor începuturi ale creștinismului. Astfel, în ultimă instanță, severul coral gregorian este bazat și el, la rîndul său, pe arta populară și conține elemente din epoci diferite. Prin aceasta se explică influența considerabilă a melodiei coralului gregorian, care mai tîrziu a inspirat în repetate

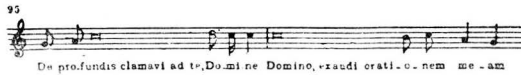
[1] Pînă în anul 1054, biserica creștină dominantă era una singură, purtînd numele de «ortodoxă și catolică» (adică universală). După scindarea ei, în 1054, într-o biserică apuseană și una răsăriteană, bisericii creștine răsăritene i-a rămas numele de «ortodoxă» (pravoslavnică), iar celei apusene, de «catolică».

rînduri pe compozitori în crearea unor lucrări de un înalt nivel artistic (Palestrina, J. S. Bach, Fr. Liszt, C. Franck şi mulţi alţii) şi au stîrnit admiraţia lui Mozart faţă de unele melodii gregoriene.

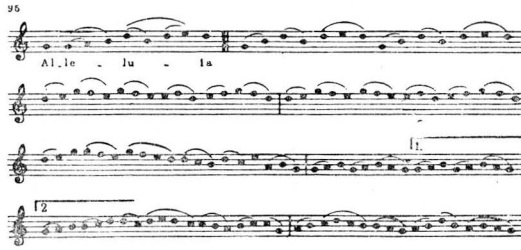
Însă, cu trecerea timpului, intonaţiile vii ale coralului gregorian au fost tot mai mult înnăbuşite, estompate de către biserica oficială, ceea ce a dus — la hotarul dintre primul şi al doilea mileniu — la „anchilozarea" totală a coralurilor gregoriene, care au pierdut orice impuls spre o dezvoltare ulterioară.

Coralul gregorian este un cînt indisolubil legat de serviciul religios. În principiu, *el e monodic,* fie că este executat de un solist sau de cor : tocmai desfăşurarea liniştită, la o singură voce, a unei melodii unice, e capabilă — după părerea clericilor — să întruchipeze convingător voinţa unică, orientarea unică a atenţiei tuturor credincioşilor în conformitate cu dogmele catolicismului. Credincioşii erau obligaţi să asculte acest cînt cu smerenie, cu căinţă, şi să-l repete. Gîndurile şi aspiraţiile credincioşilor erau intenţionat reprezentate ca fiind în deplină armonie cu biserica catolică şi, implicit, cu orînduirea feudală. Desfăşurarea melodică a coralului gregorian monodic trebuia să simbolizeze pretinsa unitate deplină de gîndire şi acţiune, lipsa oricărei divergenţe de păreri în rîndurile credincioşilor, absenţa unei reflectări fie cît de vagi a contradicţiilor din viaţa socială.

Este adevărat, cîntul gregorian admitea destule gradaţii, de la psalmodia corală simplă, lentă, severă :

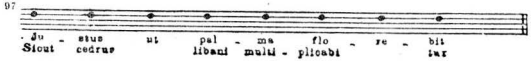


şi pînă la un întreg torent de *jubilaţii,* a căror executare necesita o virtuozitate vocală deosebită :

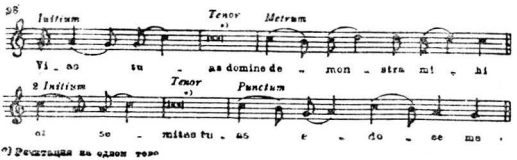


Atît psalmodia corală greoaie, cît şi melismatica vocală a jubilaţiilor sînt subordonate unui principiu unic de desfăşurare a psalmodiei gregoriene. La baza ei stau intonaţii riguros diatonice, cu o desfăşurare liniştită, de obicei din treaptă în treaptă .

În cazurile cele mai simple, respectivul fragment de text se rostește aproape cîntat, pe sunete de aceeași înălțime :

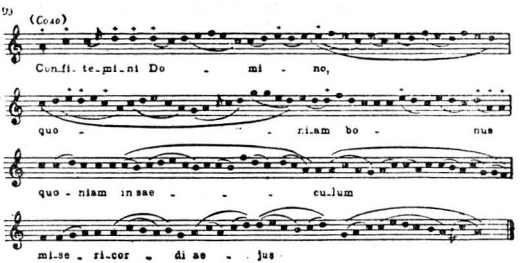


Se întîlnește și un recitativ mai dezvoltat, cînd melodia, prin ridicarea intonației din treaptă în treaptă, subliniază momentul central, apoi se menține la o înălțime determinată, iar în partea finală recitativul revine la sunetul inițial :



Astfel, intonarea coralului gregorian se echilibrează prin mici suiri și coborîri simetrice, dînd o *desfășurare în arc a melodiei,* caracteristică acestei cîntări.

Același principiu stă și la baza celei mai bogate melismatici de virtuozitate :



Notele reprezentate prin cîte o cruce reprezintă „scheletul" propriu-zis al unei astfel de jubilații, împodobit cu o ornamentație vocală originală : această ornamentație, în împletirea ei capricioasă, seamănă cu o bogată ramă aurită, care nu e capabilă să schimbe trăsăturile chipului din icoana pe care o încadrează. Prin urmare, trecerea de la psalmodia simplă la jubilația melismatică nu reprezintă de cele mai multe ori decît modificarea cantitativă a principiului intonării, stabilit în cîntul gregorian.

Ar fi zadarnic să căutăm în cîntul gregorian — format și cristalizat în liturghia catolică — reproducerea nemijlocită, realistă, a unor intonații

luate din viață. Chiar cînd la baza melodiei gregoriene se află intonații ale vorbirii umane, ele sînt golite de conținut, fiecare formulă melodică a coralului gregorian caracterizîndu-se prin artificialitate și afectare. Îi lipsesc o melodică scînteietoare, apropiată de arta populară, și un ritm pregnant, viu. Într-un cuvînt, din cîntul gregorian a fost eliminat tot ce ar fi putut *trezi interesul față de realitatea înconjurătoare, față de sentimentele individului.* Cîntul gregorian este o artă principial *antirealistă,* al cărei scop nu este să se apropie de realitate, să faciliteze orientarea în mijlocul acestei realități, să constituie un îndemn la viață activă, ci, din contra, să depărteze pe om de viață. Imaginile și impresiile proprii coralului gregorian *înstrăinează* pe ascultător de interesele sale vitale, îi insuflă o smerenie artificială, îl cufundă într-o stare contemplativă, de misticism, îl conduc spre renunțarea la tot ce-l înconjoară.

La acest efect contribuie și textul coralului gregorian, redactat în mod obligatoriu în limba latină. Și aici exista un scop ascuns : textul latin era *impus* o dată cu răspîndirea creștinismului tocmai pentru a-l smulge pe om din mediul lui familiar, obișnuit. Textul latin, neinteligibil pentru masele largi, acționa în același sens ca și coralul gregorian, străin și el poporului în majoritatea cazurilor. Într-o anumită măsură, însuși caracterul ermetic, străin, al textelor latine sporea atmosfera solemnă a serviciului religios, sădind în rîndul credincioșilor o stare psihică de teamă și evlavie.

Ordinea cuvintelor textului latin trebuie să rămînă riguros neschimbată în orice împrejurare. Rolul hotărîtor al textului determina și ritmul cîntului gregorian. Spre deosebire de melodiile populare, adesea legate ritmic de dans, marș, procesiune, ritmul coralului gregorian este vag, nedefinit, condiționat de caracterul declamării, cu accente ale vorbirii obișnuite sau cu accente oratorice exaltate, ale textului latin de cult.

Cîntările din cadrul missei

Numeroasele varietăți ale cîntului gregorian, distribuite în diferite părți ale liturghiei, au fost strînse laolaltă în principalul serviciu religios al bisericii catolice — *missa* — în care recitarea rugăciunilor în limba latină se îmbina cu monologuri și dialoguri *sui generis* — solistice sau cu cor, alteori numai corale, toate acestea fiind metode de a impresiona credincioșii prin muzică.

Cîntările m i s s e i, care au căpătat o structură ciclică, cu o formă muzicală specială, alcătuiau cinci părți *stabile,* incluse în fiecare missă [1], și alte părți ce *variau* în funcție de diferitele sărbători bisericești, cu ocazia cărora se celebra missa ; aceste părți variabile se remarcau printr-o deosebit de mare dezvoltare a unei melodii, bogate și flexibile, cu un suflu larg

Părțile muzicale ale missei, bazate fără excepție (pînă în secolele XIV—XV) pe coralul gregorian, erau formate din cîntări cu caracter de *psalmodie* (de origine mai veche) și din cîntări cu caracter *imnic* (sau apropiat de imnuri), de origine mai recentă.

Aceste două tipuri de cîntări care intrau în alcătuirea missei se deosebeau nu numai în ce privește raportul dintre text și muzică, ci și

[1] Aceste părți își trăgeau numele de la primele cuvinte ale textului fiecăreia din ele : *Kyrie eleison* («Doamne miluiește») ; *Gloria* («Slavă») ; *Credo* («Cred») ; *Sanctus* și *Benedictus* («Sfînt» și «Binecuvîntat») ; *Agnus Dei* («Mielul Domnului»).

după caracter : dacă psalmodiile erau destinate exclusiv cultului şi executate de corul cîntăreţilor bisericeşti profesionişti şi de către preoţi, în schimb, cîntările cu caracter imnic, cu evidente trăsături ale muzicii populare, erau executate în primele timpuri de toţi credincioşii laolaltă. Ele constituiau intercalări în cadrul serviciului religios catolic oficial şi la început nu aveau un loc fixat.

Numai cu trecerea timpului, în procesul de ascuţire a contradicţiilor sociale din feudalism, aceste interludii şi-au cucerit un loc în cultul catolic, au început să fie executate de cîntăreţii profesionişti şi au ajuns treptat „egale în drepturi" cu psalmodia.

Însă evoluţia laturii muzicale a missei catolice nu s-a oprit aici. Treptat, părţile imnice ale missei au început *să ia locul* psalmilor, ceea ce a dus — în condiţiile înfloririi muzicii polifonice — la formarea unei misse polifonice din cinci părţi, bazată tocmai pe părţile cu caracter de imn, cîndva atît de detestate de catolicism.

Răspîndirea cîntului gregorian

Din Roma, cîntul gregorian s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Italiei. Feudalii aveau interes să sprijine larga răspîndire şi fixarea coralului gregorian, care era unul din principalele mijloace ale propagandei religioase. O condiţie indispensabilă pentru ca acest coral să producă efectul scontat era *unificarea* deplină nu numai a textului, dar şi a melodiilor, precum şi a caracterului însuşi al interpretării.

Coralul gregorian s-a impus cu mare dificultate. În ultima treime a primului mileniu, clericii care se străduiau să introducă cu forţa coralul gregorian n-au încetat nici o clipă lupta înverşunată împotriva muzicii populare, împotriva tălmăcirii textelor de cult în dialectele populare locale, împotriva variantelor locale ale cîntului bisericesc catolic.

Episcopul Chrodegang ordonă în anul 759 „să fie aspru pedepsiţi acei cîntăreţi încăpăţînaţi care nu învaţă cu destul zel pe alţii arta cîntului gregorian". Papii trimit capelelor corale organizate din diferite localităţi următorul ordin : „... să se repete mereu şi mereu aceleaşi melodii, pînă vor fi învăţate temeinic", — şi pretind să fie daţi afară din slujbă cei care vădesc o atitudine neglijentă faţă de cîntul gregorian. În Spania, procesul introducerii obligatorii a cîntului gregorian a fost însoţit de torturi, de confiscarea averii şi chiar de condamnări la moarte. Peste tot era pedepsită fără milă executarea cîntecele populare în dialectul local.

În secolul XI, procesul impunerii cu forţa a cîntului gregorian în Italia, Franţa şi Spania a fost săvîrşit.

Caracterul limitat al acestei muzici s-a evidenţiat tocmai în anii dominaţiei absolute a coralului gregorian în bisericile Europei apusene. Tendinţele vitale ale dezvoltării lui interioare s-au epuizat. Săvîrşindu-se formarea coralului gregorian, adică a psalmodiei, s-a ajuns la anchilozarea sa. Nu e întîmplător faptul că în zilele noastre, în secolul XX, cîntul gregorian conservă principalele trăsături fixate în secolele X—XI.

În acelaşi timp, atît în cadrul cîntului gregorian cît şi în afară, creşteau forţe care au început să clatine din ce în ce mai tare „bolta" masivă a cîntului gregorian, reflectînd lupta pentru afirmarea unor tendinţe progresiste, realiste, populare în dezvoltarea culturii muzicale.

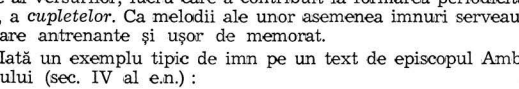
8. PĂTRUNDEREA MUZICII POPULARE ÎN CORALUL GREGORIAN

Imnurile

Trăsăturile caracteristice ale poeziei şi muzicii imnice antice erau : glorificarea zeilor, a eroilor, a frumuseţilor naturii etc. În perioada de început a evului mediu, imnul religios avea drept conţinut poetizarea dogmelor religioase, proslăvirea „virtuţii creştine".

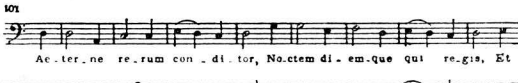
Premisele creării poeziei imnice în muzică erau emoţia, avîntul emoţional, expresia accentuată a *propriei* atitudini faţă de obiectul proslăvirii, unitatea sentimentelor întregului colectiv de cîntăreţi (imnurile erau, de regulă, executate de *cor*). De aici, caracterul *liric* al imnului, lucru care s-a manifestat în particularităţile sale muzical-poetice, şi anume : prezenţa unui text în versuri — consecinţă firească a discursului liric ca expresie emoţională a gîndurilor şi sentimentelor ; elasticitatea ritmică, legată de substituirea metricii silabice cu principiul accentelor ; caracterul strofic al versurilor, lucru care a contribuit la formarea periodicităţii muzicale, a *cupletelor*. Ca melodii ale unor asemenea imnuri serveau cîntece populare antrenante şi uşor de memorat.

Iată un exemplu tipic de imn pe un text de episcopul Ambrozie al Milanului (sec. IV al e.n.) :



Sînt evidente caracterul strofic al versurilor, melodica luminoasă, ritmul elastic, structura periodică a muzicii, care pune în evidenţă cu claritate celulele caracteristice, de sprijin, ale modului. Toate acestea sînt trăsături distinctive şi ale genurilor de cîntec popular în întreaga perioadă a feudalismului, precum şi în vremuri mai recente. Despre asemenea melodii, contemporanii afirmau că ele sînt „pe o singură voce şi *uşor de executat*".

Trăsăturile populare erau mai pronunţate în melodiile care se cîntau la procesiuni ; în astfel de imnuri se manifesta caracterul de marş al ritmului şi apărea un *refren* sui generis pe un text neschimbat, ceea ce oferea, evident, tuturor participanţilor la procesiune posibilitatea de a repeta melodia protagonistului :



Către sfîrşitul evului mediu, în muzica imnurilor predomină modul *lidic* (în perioada de la începutul evului mediu se preferă moduri mai arhaice : doric, frigic, hipofrigic), care conduce în ultimă instanţă la un major evident. Toate secţiunile melodiei sfîrşesc pe tonică şi adesea fiecare nouă secţiune a imnului începe cu acel sunet cu care s-a încheiat precedenta : aceasta asigură legătura între secţiuni. Este tot mai mult subliniată, alături de subdominantă şi *dominanta*, iar după aceea şi *sensibila superioară* — lucru care anunţă dezvoltarea ulterioară a elementelor modului. Toate acestea au asigurat muzicii imnului un mai bogat conţinut de viaţă.

Imnul cu caracter liric emoţional, încărcat de puternice sentimente, acompaniat adesea prin bătăi din palme şi chiar de dansuri, capătă un rol tot mai important în serviciul religios, constituind, cu trecerea timpului, pivotul principal al missei. În etapa următoare, părţile de imn ale missei se vor uni în muzica polifonică formînd missa integrală din 5 părţi în timp ce psalmodia, care dominase pînă atunci, va fi exclusă aproape în întregime din creaţia maeştrilor polifonişti.

Secvenţele, tropele

Concomitent şi după practica muzicii de imn, muzica populară începe să se infiltreze în cîntul gregorian şi pe alte căi : în chip de *secvenţe, trope,* prin formarea în sînul serviciului bisericesc a aşa-numitei *drame liturgice,* prin pătrunderea în coralul gregorian monodic a elementelor polifoniei, dezvoltate în mediul popular. Toate aceste fenomene sînt reflectarea luptei dintre creaţia populară de cîntece şi „codul" muzicii liturgice oficiale.

Aici, punctul de plecare a fost constituit de principiul îmbogăţirii după sistemul *tropelor* în înţelesul larg al cuvîntului [1].

De fapt, încă jubilaţiile, care s-au fixat solid în cîntul gregorian în primele timpuri ale creştinismului, nu sînt decît o varietate a tropei. Într-adevăr, lărgirea ornamental-melismatică, fără cuvinte, a secţiunii finale a psalmodiei constituie un fel de „intercalare" muzicală.

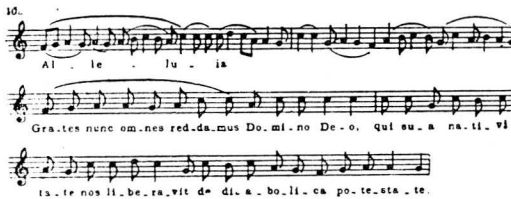
Tocmai jubilaţia a fost cea care a dus la apariţia s e c v e n ţ e l o r, care au luat naştere, pe cît se pare, spontan în diferite ţări, ca o consecinţă a reflectării luptei mereu mai aprinse dintre muzica populară şi coralul gregorian.

Aici, începutul a fost făcut de mănăstirile, înaintate pentru acea epocă, situate în nord-vestul Europei — la Rouen, Metz, Saint-Gall. Se cunosc numele unor însemnaţi autori de secvenţe şi trope, de la Saint-Gall : N o t k e r (poreclit Bîlbîitul) şi T u o t i l o. Ei posedau o cultură vastă pentru vremea lor şi s-au manifestat în diferite domenii ale ştiinţei şi artei. Astfel, Notker (m. în anul 912) a fost poet şi muzicant, Tuotilo muzicant, pictor, sculptor în lemn şi fildeş.

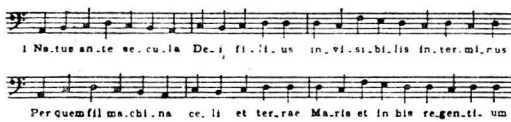
Primele secvenţe ale lui Notker se înfăţişau ca un *subtext* cu caracter religios pus sub melodia invariabilă a jubilaţiei, în aşa fel încît, după

[1] *Tropă* se numeşte un procedeu stilistic al graiului poetic, în care cuvintele şi expresiile imagistice se utilizează în sens figurat. Într-un înţeles mai strict, înseamnă descriere dezvoltată, ornamentaţie, tălmăcire.

cuvintele lui Notker, „fiecărei cadențe din melodie să-i corespundă o silabă" :



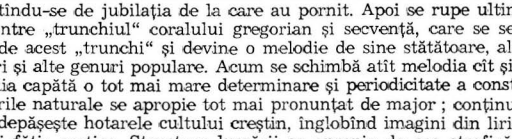
Astfel, ritmul amorf, nedefinit al jubilației era înlocuit printr-o succesiune măsurată a sunetelor pe baza principiului silabic, ceea ce apropie jubilația cu subtext, de imn :



Subtextul facilita memorarea și reproducerea melismaticii ornamentale complexe a jubilațiilor. Mai important era însă altceva : prin intermediul secvențelor se înfăptuia *depășirea limitelor* cîntului gregorian ; în domeniul coralului gregorian se introduceau imagini poetico-muzicale pline de viață, intonații luminoase de cîntec popular.

Ulterior, secvențele, formate în finalurile melodiei gregoriene, se apropie tot mai mult de intercalările imnice cu caracter de cîntec popular, depărtîndu-se de jubilația de la care au pornit. Apoi se rupe ultima legătură între „trunchiul" coralului gregorian și secvență, care se separă cu totul de acest „trunchi" și devine o melodie de sine stătătoare, alături de imnuri și alte genuri populare. Acum se schimbă atît melodia cît și textul ; melodia capătă o tot mai mare determinare și periodicitate a construcției ; modurile naturale se apropie tot mai pronunțat de major ; conținutul textului depășește hotarele cultului creștin, înglobînd imagini din lirica laică, uneori fățiș erotice. Structura lucrării se apropie de cea strofică. Astfel, apare secvența strofică.

Pentru ea sînt caracteristice dialogurile, alternarea soliștilor cu corul, iar uneori și alternarea a doua coruri :



La începutul celui de-al doilea mileniu, secvența devine un gen liric răspîndit, care reflectă numeroase fapte din viața poporului. Imaginile din secvențele cele mai iubite, formulele lor intonaționale, provin din izvorul dătător de viață al creației populare de cîntece, în care masele au păstrat și au șlefuit din generație în generație cîntările de durere, minie, ură ascunsă față de asupritori și hotărîre nestrămutată de a lupta împotriva acestora.

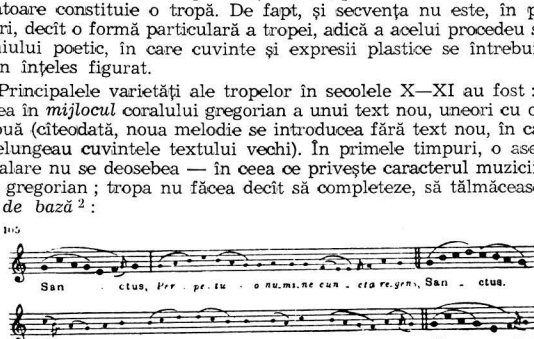
Iată de ce autoritățile bisericești au pornit o ofensivă împotriva acestui gen, interzicînd secvențele afară de cinci. Bisericii catolice i-a lipsit curajul să interzică și aceste secvențe, devenite un bun al întregului popor [1], datorită excepționalei lor popularități și legăturii lor profunde cu sentimentele, gîndurile, aspirațiile poporului.

Nu din întîmplare melodiile acestor secvențe vor trăi secole de-a rîndul, iar în secolul XVI vor apărea, într-o formă modificată, printre cele mai răspîndite melodii protestante. *Dies irae* nu și-a pierdut viabilitatea nici pînă în zilele noastre : ea a fost utilizată de Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Rahmaninov, Miaskovski.

Alături de secvențe, au căpătat o largă răspîndire și tropele muzicale (introducerea unor încadrări suplimentare și a unor repetiții în variante), ceea ce constituia de multă vreme o trăsătură distinctivă a creației orale de cîntece cu caracter de improvizație. Orice parafrază, orice variantă amplificatoare constituie o tropă. De fapt, și secvența nu este, în primele timpuri, decît o formă particulară a tropei, adică a acelui procedeu stilistic al graiului poetic, în care cuvinte și expresii plastice se întrebuințează într-un înțeles figurat.

Principalele varietăți ale tropelor în secolele X—XI au fost : introducerea în *mijlocul* coralului gregorian a unui text nou, uneori cu o melodie nouă (cîteodată, noua melodie se introducea fără text nou, în care caz se prelungeau cuvintele textului vechi). În primele timpuri, o asemenea intercalare nu se deosebea — în ceea ce privește caracterul muzicii — de cîntul gregorian ; tropa nu făcea decît să completeze, să tălmăcească *melodia de bază* [2] :

105



Ulterior, prin tropizare au pătruns în biserică pe căi ocolite, „prin contrabandă", melodii laice, străine de cult, melodii care „pe cale legală" nu puteau fi utilizate în cultul gregorian uzual.

Drama liturgică

În această privință, poate servi ilustrația *drama liturgică*. La baza sa, ea este o varietate a tropei dialogate, cu «întrebări» și «răspunsuri» executate alternativ de două grupuri ale corului,

[1] Între ele se numără *Victimae paschali, Veni, sancte spiritu, Stabat mater, Dies irae.*

[2] În exemplul 105, intercalările noii melodii și ale noului text sînt date în caractere cursive.

dispuse antifonic. Așa sînt cele mai vechi trope păstrate pînă în vremea noastră — tropa de Crăciun și cea de Paști, datînd de la începutul secolului X [1].

Subiectul și textul acestor embrioni ai dramei liturgice sînt în limba *latină*, în conformitate cu exigențele catolicismului ; melodia este gregoriană ; interpreții fac parte exclusiv din rîndurile clerului (rolurile feminine erau jucate de slujitori ai cultului, travestiți). Acțiunea este redusă la minimum. Drama liturgică în această etapă mai constituia încă o parte indisolubilă a serviciului religios.

Tropele de Crăciun și Paști, născute în centrele culturale înaintate (Saint-Gall, Limoges, Tours) se răspîndesc și se dezvoltă în Franța și în Germania.

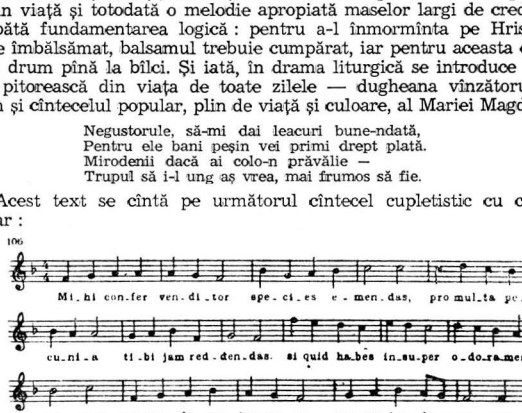
Interpretarea se individualizează în conformitate cu cerințele subiectului și ale textului. Crește numărul de interpreți ; simbolismul inițial naiv, convențional (reprezentarea lui Hristos printr-o cruce, acoperirea crucii cu o stofă ca semn al îngropării) cedează locul unei „înscenări" mai elaborate : veșmintele modeste sînt înlocuite prin altele mai alese, iar apoi prin costume teatrale speciale ; apare recuzita, se acordă tot mai multă atenție gesturilor, mimicii interpreților.

Cea mai importantă în acest proces este lărgirea sferei personajelor. Alături de personajele din Evanghelie sînt incluse personaje realiste, pline de viață, aduse din realitatea înconjurătoare, ca, de exemplu, «vînzătorul de balsam» la bîlci.

S-ar părea că nu există nici o legătură între tropa pascală și vînzătorul de balsam. Și totuși, năzuința de a introduce pe orice căi un personaj luat din viață și totodată o melodie apropiată maselor largi de credincioși își capătă fundamentarea logică : pentru a-l înmormînta pe Hristos, el trebuie îmbălsămat, balsamul trebuie cumpărat, iar pentru aceasta e necesar un drum pînă la bîlci. Și iată, în drama liturgică se introduce o mică scenă pitorească din viața de toate zilele — dugheana vînzătorului de balsam și cîntecelul popular, plin de viață și culoare, al Mariei Magdalena :

Negustorule, să-mi dai leacuri bune-ndată,
Pentru ele bani peșin vei primi drept plată.
Mirodenii dacă ai colo-n prăvălie —
Trupul să i-l ung aș vrea, mai frumos să fie.

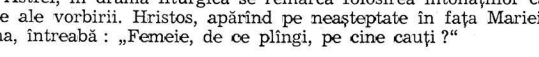
Acest text se cîntă pe următorul cîntecel cupletistic cu caracter popular :



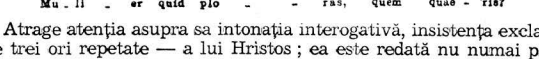
[2] Ca autor al primelor drame liturgice este socotit Tuotilo din Saint-Gall.

O asemenea împrospătare a repertoriului dramelor liturgice, conferirea unui caracter realist personajelor duce la înlocuirea limbii latine prin dialectul popular al țării respective. Proza greoaie a scripturilor cedează locul versurilor ; iar psalmodia arhaică, dialogului natural, desprins din viață.

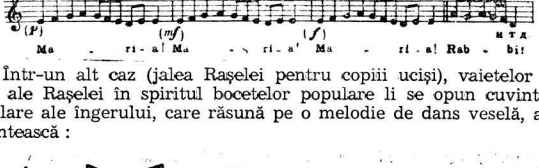
Astfel, în drama liturgică se remarcă folosirea intonațiilor caracteristice ale vorbirii. Hristos, apărînd pe neașteptate în fața Mariei Magdalena, întreabă : „Femeie, de ce plîngi, pe cine cauți ?"



Atrage atenția asupra sa intonația interogativă, insistența exclamației — de trei ori repetate — a lui Hristos ; ea este redată nu numai printr-o intensificare a unui anumit sunet, ci și prin caracterul intonațiilor înseși, cu terminațiile subliniate stăruitor :



Într-un alt caz (jalea Rașelei pentru copiii uciși), vaietelor sfîșietoare ale Rașelei în spiritul bocetelor populare li se opun cuvintele de consolare ale îngerului, care răsună pe o melodie de dans veselă, absolut pămîntească :



Trăsăturile realiste ale unor astfel de bocete au fost găsite de autorul lor în popor : el folosește particularitățile bocetelor care se păstrează în uzul popular și care alternează cu invocări spontane, vesele, — rămășițe ale unor ritualuri străvechi.

Un loc important în partea muzicală a dramelor liturgice au început să-l ocupe și instrumentele muzicale, ceea ce era de asemenea în contradicție cu exigențele catolicismului [1].

Principala și cea mai prețioasă realizare a dramelor liturgice este descoperirea omului sub vălul tradițiilor seculare ale cîntului gregorian. În multe episoade ale dramei liturgice se simte pulsul unui sentiment viu ;

[1] Catolicismul ortodox admitea la început numai cîntul vocal ; muzica instrumentală, mai întîi cea de orgă, a început să pătrundă în biserici și catedrale la hotarul dintre primul și al doilea mileniu.

răzbat intonațiile unei vorbiri emoționante, tropăitul vesel al dansului popular, glumele cîntecului de bîlci ce strălucesc de umor și maliției zitate.

Aceasta constituie o mare victorie a artei populare, care a reușit să pătrundă în cultul catolic, în pofida tuturor piedicilor.

Sărbătorile proștilor

Un act și mai îndrăzneț în asaltul artei populare împotriva fortăreței catolicismului feudal au fost așa-numitele «sărbători ale proștilor», «bufonilor» sau «măgarilor».

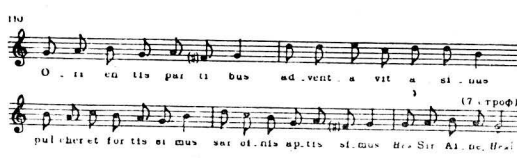
Dacă centrul de greutate al dramelor liturgice stă în exprimarea directă, sinceră a sentimentelor umane, în «sărbătorile proștilor» masele populare folosesc arma ridiculizării, a satirei. Țelul este luarea în derîdere a falsității, a ipocriziei slujitorilor cultului catolic, cu ajutorul reproducerii *caricaturizate* a ceremonialului liturgic.

Asemenea sărbători au luat naștere în mijlocul clerului inferior, apropiat de masele populare ca spirit și mentalitate. Ca și poporul, clerul inferior se opunea celui superior, care apăra interesele feudalilor.

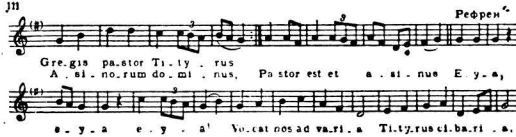
În această «zi de saturnale» (de obicei în ajunul Anului nou), clerului inferior i se acorda o deplină libertate de acțiune în incinta bisericii. Batjocorirea serviciului religios în cursul acestei sărbători s-a manifestat prin crearea unor misse parodiate, acatiste ale bufonilor, în care muzica juca un rol din cele mai importante. Melodia de cult era schimonosită intenționat, textul liturghiei este înlocuit înadins cu un altul, absurd, însă sunînd asemănător, după cum se vede din exemplul următor :

Psalm. „Fericiți cei ce trăiesc în crîșma ta,
O, Bacchus. În clondirul clondirelor te vor proslăvi.
Cu slavă multă nu m-au fost răsplătit,
De cînd golitu-s-a punga mea.
Chef vouă ! Și cu duhul porcesc !"

Era larg răspîndită așa-numita „proză măgărească", executată în următoarele împrejurări: după slăvire, în biserică era adus un măgar, în timp ce se cînta un cîntec popular strofic. Acesta se remarca printr-o melodie plină de culoare, cu un caracter net major, printr-un ritm marcat și o structură periodică evidentă, strofele textului în limba latină alternînd cu refrenul în dialect francez popular : „He, domnule măgar, de ce cîntați așa și vă strîmbați așa frumoasa gură, veți căpăta destul fîn și ovăz pentru semănături" :



Şi un alt cîntec — în care e vorba de preamărirea batjocoritoare de către reprezentanţii clerului inferior a „papei proştilor", ales în timpul serbării, are acelaşi caracter popular.



De asemenea, este caracteristică pentru melodiile populare de dans alternarea — şi în primul şi în al doilea caz — a melodiei solistice cu refrenul coral.

Toate fenomenele enunţate (secvenţa, tropa, drama liturgică, «sărbătorile proştilor») reprezintă forme diferite ale unui proces unic — *începutul diformării coralului gregorian la hotarul dintre primul şi al doilea mileniu.*

Începuturile polifoniei

În legătură cu aceasta, trebuie să examinăm şi pătrunderea polifoniei în cîntul gregorian. Unii istorici ai muzicii socoteau că polifonia a fost creată de cler. Acum a fost stabilit că în realitate izvoarele polifoniei se află în muzica populară şi au luat naştere încă în condiţiile comunei primitive, după cum atestă datele muzicologiei comparate [1].

Varietăţile polifoniei populare trăiau probabil în păturile largi ale populaţiei şi la începutul evului mediu. Cum nu pătrunseseră încă în biserica catolică, ele nu erau fixate în scris (scrierea cu note încă nu exista în acea vreme, iar notarea literară sau cu neume era inutilizabilă pentru fixarea unor melodii care se desfăşurau simultan).

Despre răspîndirea în popor din cele mai vechi timpuri a diferitelor forme de polifonie vorbesc şi lucrările unor savanţi din evul mediu (de exemplu, filozoful irlandez Scot Erigène ştie încă în secolul IX de existenţa polifoniei şi-şi exprimă plăcerea ce-o are ascultînd-o) şi mărturiile călătorilor acelei vremi, care au semnalat către sfîrşitul secolului XII prezenţa, la locuitorii Ţării Galilor, a unei polifonii relativ dezvoltate. Ea trăia în popor ca urmare a unei practici multiseculare.

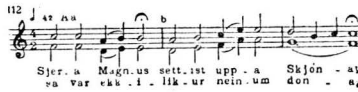
Cea mai veche mărturie a existenţei cîntului pe *trei voci* bărbăteşti, din primele începuturi ale evului mediu în muzica de tradiţie orală, o dau următoarele versuri dintr-o *saga* irlandeză, compusă în primele secole ale erei noastre :

> Ropot de valuri se-auzea în glasul lui Naici,
> Acest glas ai fi vrut să-l asculţi de-a pururi,
> Frumos era glasul *mijlociu* al lui Ardan,
> Cînta cu ei, cu voce *înaltă*, Andle.

[1] Primele forme ale polifoniei sînt : aşa-numita «polifonie în panglică» (care se desfăşoară în intervale *paralele*, mai ales în octave, cvinte şi cvarte) ; polifonia prin varierea unei singure voci ; *burdonul* (aici, melodia se desfăşoară pe un «punct de orgă» susţinut *deasupra* sau *dedesubtul* melodiei date) ; în sfîrşit, polifonia cu caracter imitativ : în acest caz, motivul iniţial se repetă la alte voci — şi trebuie adăugat că din cele mai vechi timpuri poporul ştia să cînte riguros canonic.

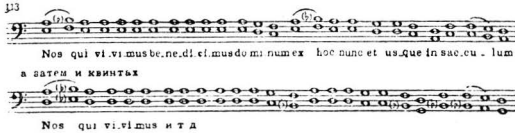
Este semnificativ pentru răspîndirea timpurie a polifoniei în popor faptul că în unele locuri greu accesibile ale Islandei, Norvegiei, Alpilor superiori din regiunea muntoasă a Bulgariei, s-a conservat cîntatul arhaic pe două voci, recent înregistrat fonografic, şi care aminteşte izbitor ca structură de prima notare medievală păstrată pînă în zilele noastre a unui vechi cînt polifonic, în anexa la *Manualul pentru studiul muzicii,* al cărui autor este socotit a fi călugărul *Hucbald.*

Pentru polifonia islandeză de tradiţie orală este caracteristică şi predominarea mişcării paralele în cvinte :

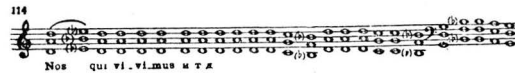


şi executarea concomitentă a melodiei cu varianta sa ; şi registrul înalt al vocii ajutătoare în cadenţă, precum şi prezenţa modurilor arhaice în aceste exemple.

Astfel, este absolut cert că prima notare a polifoniei secolului IX, ajunsă pînă la noi, reprezintă o mişcare cunoscută de mai înainte şi tipică pentru polifonia arhaică, în cvarte, cvinte şi octave paralele :



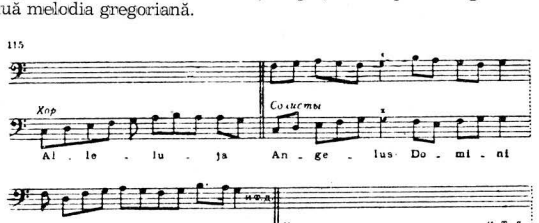
iar apoi în cvinte (uneori cu dublarea vocilor în octave) :



Ea nu a fost născocită de Hucbald ca un joc al fanteziei, ci reflectă «polifonia în panglică», larg răspîndită în popor la începutul evului mediu.

În perioada de început a evului mediu, biserica catolică s-a opus în toate felurile pătrunderii în muzica de cult a polifoniei răspîndite în popor. Era şi firesc, deoarece polifonia îngreuna recepţionarea textului religios, atrăgînd asupra sa atenţia credincioşilor. Afară de aceasta, muzica populară în totalitatea ei era socotită de reprezentanţii catolicismului o „spurcăciune păgînească" demnă de dispreţ, iar diferitele ei particularităţi pitoreşti erau calificate ca „răgete şi urlete nearticulate". Or, polifonia era o formă obişnuit răspîndită a cîntului popular.

Abia către sfîrşitul primului mileniu, în coralul gregorian încep să pătrundă cele dintîi filoane ale polifoniei populare, în intercalările despre care s-a vorbit mai sus, sub formă de trope : după executarea de către cor a melodiei gregoriene, monodice, urmează uneori o secţiune pe două voci în interpretarea unor solişti iscuşiţi. Apoi, corul pe o singură voce îşi continuă melodia gregoriană.



Însuşi caracterul unui astfel de cînt pe două voci este apropiat de cel arhaic.

Dezvoltarea intensă a polifoniei se desfăşura în mediul oamenilor înaintaţi, progresişti, din oraşe. Polifonia în atari condiţii oferă posibilităţi mai mari pentru reflectarea multilaterală a realităţii, pentru exprimarea gîndurilor, a sentimentelor, a senzaţiilor ; astfel, se înţelege că prima înflorire a polifoniei este legată de focarele înaintate ale culturii medievale — de centrele orăşeneşti, de grupările de muzicanţi populari stabiliţi la oraş, de universităţi şi alte instituţii orăşeneşti.

Primele mlădiţe ale polifoniei fixate în scris se conturează aproximativ în secolul IX, sub denumirea de *organum* [1]. Se pare că despre un astfel de organum este vorba în lucrările lui Scot Erigène, menţionate mai sus. În tratatele călugărului Hucbald din Flandra (sfîrşitul secolului IX—începutul secolului X), precum şi în ale lui Guido d'Arezzo (sfîrşitul secolului IX—mijlocul secolului X) este dată teoria detaliată a fixării în scris a polifoniei. Afară de aceasta, Guido d'Arezzo a perfecţionat radical notaţia, ceea ce a stimulat la rîndul său dezvoltarea ulterioară a polifoniei.

Existau diferite varietăţi de organum : în una din ele, două voci încep la unison, apoi vocea superioară urcă treptat, formează un interval de cvartă, după care ambele voci merg paralel în cvarte, unindu-se la sfîrşit din nou în unison. Într-o altă varietate, vocile merg tot timpul paralel la un interval de cvartă, cvintă sau octavă (în cazul dedublării octavei se pot mişca concomitent patru voci). Această specie de organum se trage, poate, din «polifonia în panglică», răspîndită în popor din cele mai vechi timpuri.

[1] *Organum* înseamnă unealtă, instrument, în special un instrument muzical. Organum se putea numi un cînt festiv special, cu caracter solemn.

În sfîrșit, se cunoaște și o varietate de organum în care o melodie dată se desfășoară *sub* o voce suplimentară, ce se menține la o anumită înălțime.

O altă varietate a polifoniei vechi este menționată în secolul XV în Anglia, însă datează dintr-o perioadă mult mai îndepărtată. Aici — mai întîi în muzica populară, iar apoi și în cea cultă (începînd aproximativ din secolele XI—XII) — era în uz conducerea vocilor în *terțe paralele* [1], iar pe urmă și în *faux-bourdon* [2], care era o dezvoltare pe trei voci a *gemelului* (o mișcare concomitentă în terțe și sexte, de fapt, un lanț de acorduri de sextă consecutive, cu excepția acordurilor inițial și final).

Aproximativ în secolul XI, practica îmbinării strict paralele („cvartare și cvintare") a devenit foarte jenantă. Ea trebuia să cedeze locul unei polifonii mai libere prin utilizarea notelor prelungite ale vocii de jos și prin admiterea întrebuințării pe o scară mai largă a intervalelor și a mișcării contrare a vocii de sus. Asemenea forme mai libere poartă în sine germenii dezvoltării ulterioare a polifoniei, în contrast cu formele paralelismului împietrit.

Cea mai remarcabilă inovație, apărută în special în orașele franceze, aproximativ în secolul XII și în tot cursul secolului XIII, a fost o nouă formă de polifonie, care a căpătat numele de *discant*. Așa se numea o voce împrumutată din coral sau din cîntul popular, voce care acompania melodia principală și care forma inițial cu vocea principală o octavă sau cvintă, iar apoi, după fixarea notării scrise, a început să fie improvizată *deasupra* melodiei principale, căpătînd uneori un caracter ornamental.

Această formă iscusită de improvizație deasupra vocii principale a căpătat numele de *discantare*, termen ce s-a menținut pînă în secolul XVI.

Pornind de la reguli definite ale conducerii vocilor, mișcarea acestei voci suplimentare putea fi *contrară* față de mișcarea melodiei principale. Discantul putea de asemenea să se desfășoare mai repede decît aceasta (două note ale discantului pentru o notă a melodiei principale).

Mai tîrziu, după secolul XII, s-a adăugat o a doua și a treia voce, și astfel s-a ajuns la o construcție pe patru voci, încredințîndu-se adesea, fiecăreia dintre ele, texte diferite.

Astfel, către începutul secolului XIV, se dezvoltă arta *contrapunctului (contrapunctus)*, prima manifestare a artei de a suprapune cîteva melodii și de a le executa concomitent, în conformitate cu reguli determinate.

9. CULTURA MUZICALĂ A CHINEI ÎN EVUL MEDIU

Știința și cultura Chinei medievale

Începutul evului mediu a fost legat și în China, ca și în Europa apuseană, de migrațiunea diferitelor neamuri nomade. China a fost fărîmițată în numeroase state mici. Unificarea Chinei și transformarea ei într-un puternic stat feudal a avut loc sub dinastiile Țan (618—907) și Șun (960—1279).

[1] Este vorba de *gemel (cantus gemellus)* — în traducere literală „cînt îngemănat", „cînt geamăn".

[2] În traducere literală — „bas aparent". Numele și-l trage de la faptul că se nota ca o succesiune de acorduri de trei sunete, însă vocea de jos (basul sau burdonul) era cîntată *cu o octavă mai sus*, devenind în realitate vocea de sus, adică fiind un bas aparent.

În secolul VII, China a ajuns un imperiu uriaș, întinzîndu-se de la țărmul Oceanului Pacific pînă la Țian-Șan și de la cursul superior al rîului Selenga, la nord, pînă în Indo-China. Începînd din secolul VIII, în China s-au dezvoltat orașe care au devenit importante centre economice și culturale. În secolul XI, numărul orașelor trecuse de două mii. Unele din ele, cum erau Kanton și Hancijou, aveau cîte un milion de locuitori.

Meseriașii de la orașe confecționau mătăsuri fine și obiecte de porțelan. Se dezvolta producția poligrafică (chinezii au fost cei dintîi care au tipărit cărți pe scînduri de lemn). La începutul secolului VIII, în China a început să se publice un ziar guvernamental. În perioada imperiului Șun, China a stabilit ample legături comerciale și culturale cu India, Iranul, Asia Centrală și cu o serie de țări europene.

Cultura chineză din perioada dinastiilor Țan și Șun a ajuns la un foarte înalt nivel, întrecînd în multe privințe cultura europeană a acelei vremi.

În China medievală au luat o mare dezvoltare științele (matematica, astronomia, geografia, istoria). Exista un înalt titlu științific, «Han Lin» (analog titlului de academician), care se acorda celor mai de seamă savanți și literați. Multe biblioteci chineze din acea vreme numărau sute de mii de manuscrise.

Literatura, pictura, gravura, xilografia au ajuns la o mare înflorire. Diferite obiecte din porțelan, bronz, fildeș, lemn și piatră au adus o faimă mondială artei și dragostei de muncă a meșterilor chinezi.

Capitala statului Șun, Kaifîn, a devenit unul din cele mai importante centre culturale ale lumii. Literatura, filozofia, teatrul, muzica, pictura chineză au exercitat o uriașă influență asupra dezvoltării literaturii și artei multor popoare, în special a japonezilor, coreenilor, popoarelor din Indo-China. Tineri din multe țări asiatice plecau în China pentru a face acolo studii clasice.

Sub dinastiile Țan și Șun cultura muzicală chineză a ajuns la o și mai mare dezvoltare pe baza cîntecului și a muzicii de dans populare. Apar maeștri muzicieni profesioniști, la aceasta contribuind în mare măsură înființarea așa-numitului «Conservator din livada cu peri» (intitulat astfel pentru că era situat în livada cu peri a împăratului). În perioada de înflorire a acestui conservator, numărul de studenți — viitori muzicanți, actori și dansatori — ajungea pînă la 1 000 de persoane. Este important faptul că această școală pregătea interpreți care trebuiau să stăpînească arta cîntului, a dansului, a pantomimei, a interpretării instrumentale. Pentru a reuși la examene — care erau foarte severe — studenții trebuia să se pregătească temeinic [1].

Alături de muzica populară și de cîntecul liric intim, se dezvolta și muzica solemnă de palat și de templu, la executarea căreia participau colective uriașe.

Sub dinastia Șun, numărul orchestrelor curții imperiale ajungea la zece. Amploarea orchestrei imperiale poate fi apreciată în funcție de următorul detaliu : sub împăratul Gao Tzun, numai instrumentele numite *bian djun* (o garnitură de 16 clopoței) erau în număr de 72 [2]. Marii feudali posedau și ei orchestre proprii.

[1] Sneerson G. *Cultura muzicală a Chinei*, pag. 59.
[2] *Ibid.*, pag. 55.

Apar şi primele genuri ale artei muzical-teatrale : lucrări în formă de dialog, cu un subiect bine determinat şi cu numeroase cîntece şi dansuri. Informaţii în legătură cu astfel de lucrări s-au păstrat începînd de pe la jumătatea secolului VI. Arta coregrafică capătă şi ea o înaltă dezvoltare (secolul VIII).

Teatrul Chinez

În secolele XII şi XIII ia fiinţă *opera chineză*, — teatrul clasic chinez, care şi-a conservat principiile estetice de bază pînă în zilele noastre. Încă pe la jumătatea secolului XIII au fost scrise peste 60 de piese pentru aşa-numita «Operă nordică», pe baza muzicii populare a Chinei nordice. Acelaşi fenomen s-a petrecut în Sud şi astfel a luat naştere «Opera sudică».

Opera din Pekin, apărută în capitala imperiului — cea mai tînără dintre formele tradiţionale ale teatrului chinez — a ajuns şi cea mai cunoscută. Nefiind legată de o provincie anumită, opera din Pekin asimilase realizările mai multor teatre regionale. Ea cuprindea melodii mai variate şi mai bogate şi folosea un număr mai mare de instrumente diferite decît celelalte teatre. Aceasta era opera *clasică*.

Teatrul chinez era un teatru *popular* în deplină accepţiune a cuvîntului. Compozitorul majorităţii spectacolelor tradiţionale nu era cunoscut. Uneori, el nici nu exista, spectacolul fiind creat de un întreg colectiv de muzicanţi interpreţi şi de actori care „cîntau, vorbeau, dansau ...“ [1]. În China veche nu existau nici director de scenă şi nici teatre stabile propriu-zise. Toate teatrele erau ambulante.

Cu toate că teatrul clasic chinez îmbina un complex de procedee ale artei dramatice, muzical-vocale şi ale tehnicii acrobatice, la baza spectacolului teatral era elementul muzical. Este importantă afirmaţia marelui actor chinez Mei Lan-fan, că „în opera chineză dialogul vorbit este de regulă rimat şi *subordonat* ritmului *muzicii*. El seamănă mai curînd cu cîntul decît cu vorbirea“ [2]. Astfel, definiţia cea mai adecvată pentru teatru chinez este termenul de *dramă muzicală*.

Majoritatea covîrşitoare a spectacolelor teatrului chinez creat în evul mediu sînt un fel de scenarizări ale unor romane, legende istorice şi basme deosebit de iubite de popor. Eroii spectacolelor sînt de multe ori figuri istorice, eroi populari ai Chinei, care au apărat ţara de invazia duşmană, eroi ai războaielor ţărăneşti, cei „o sută opt voinici“ legendari [3].

Personajele negative ale acestor spectacole sînt de obicei despoţii feudali, duşmani ai poporului chinez. Lupta împotriva lor a constituit o chemare la acţiune, educînd forţa şi rezistenţa poporului.

„Poporul chinez a îmbogăţit prin propria sa creaţie episoadele istorice şi legendele populare şi a făcut să trăiască în diferite opere şi drame muzicale figurile eroilor săi favoriţi. Simpatia poporului este pe de-a-ntregul de partea celor asupriţi şi dezmoşteniţi.

---

[1] Obrazţov S. *Teatrul poporului chinez*. Revista *Inostrannaia literatura*, 1955. Nr. 1, iulie, pag. 244. (Am folosit o serie de date din această valoroasă lucrare, care dezvăluie în mod convingător esenţa teatrului muzical chinez).

[2] Mei Lan-fan. *Despre opera pekineză*. Revista *China populară*, 1955, Nr. 12, pag. 16.

[3] Astfel, într-unul din spectacole, este redată întreaga viaţă a unuia din cei 108 eroi.

În drama muzicală chineză, care nu posedă nici decoruri, nici regie de scenă, s-a manifestat marea forță a realismului, forța moralei populare, năzuința poporului spre libertate în condițiile regimului feudal ; sînt înfățișate de asemenea trăsăturile pozitive ale caracterului poporului, îndrăzneala, hărnicia, bunăstarea și inteligența înnăscută" [1].

Lipsa decorurilor și a punerii în scenă presupune o foarte mare măiestrie a actorilor, un joc extrem de expresiv, o recuzită sugestivă [2], permițînd totodată schimbarea liberă a locului acțiunii de cîte ori este necesar. Aceste schimbări pot fi în număr de 50 sau chiar de 100 în cursul unui singur spectacol [3].

Afară de exprimarea ideilor prin cuvinte, actorul teatrului chinez tradițional folosește și limbajul pantomimei.

S. Obraztov a caracterizat precis această trăsătură specifică a teatrului chinez prin următoarele cuvinte : „Eroii au dreptul să treacă unul prin fața celuilalt, să stea alături la o distanță de cîțiva centimetri, cîntînd și vorbind cu voce tare, dar în același timp ei nu au dreptul să remarce unul prezența celuilalt, căci pentru spectator ei se află în locuri complet diferite. Pentru ca ei să se întîlnească și să poată comunica între dînșii, este necesar fie ca unul dintre ei să pășească peste un prag imaginar și să iasă în stradă, fie ca celălalt, pășind peste același prag, să intre în casă" [4].

Spectatorul chinez, obișnuit cu aceste procedee tradiționale, reconstituie în gînd tabloul real al acțiunii. În teatrul chinez, poate ca o compensație pentru lipsa decorului cu care sîntem obișnuiți noi, europenii, capătă o enormă importanță florile remarcabil alese, combinațiile măiestrite de culori.

Latura muzicală a teatrului clasic se remarcă prin unitatea indisolubilă dintre sunet, cuvînt și dans, legate într-un singur tot atît în practica muzicală populară cît și în ceremonialul de curte și de templu.

Toate mișcările actorilor sînt subordonate unui ritm unic și uneori se transformă în dans, iar intonarea aproape cîntată a cuvintelor trece în cînt. Acompaniamentul instrumental al cîntului și dansului scoate în relief episoadele cele mai dramatice.

Sfera imaginilor, a sentimentelor, a procedeelor jocului actorilor este caracterizată printr-un tip melodic și ritmic determinat și prin alcătuirea orchestrei care susține acțiunea.

Rolul instrumentelor de percusiune era deosebit de mare. El consta în sublinierea jocului scenic și a expresivității mișcărilor actorilor și în concentrarea asupra acestora a atenției spectatorilor. Cea mai importantă

---

[1] Obraztov S. *Teatrul poporului chinez*. M., 1957, pag. 241.

[2] Așa, de exemplu, un băț cu cîteva smocuri de păr de cal în mîinile actorului înseamnă că acesta merge călare ; actorul ia o vîslă și execută un mic salt — și iată-l în barcă. O ramură verde arată că acțiunea se petrece într-o grădină.

În vechiul teatru clasic există și o practică a gestului mimat care definește poziția socială a personajului, precum și comportarea, manierele lui (este prezentată astfel figura bogatului, a nobilului, a săracului, a prostului, a perfidului etc.). Este suficient ca actorul să facă o mișcare bruscă din cap, și spectatorul înțelege că eroul este puternic și hotărît.

[3] Obraztov S. *Teatrul poporului chinez*. M., 1957, pag. 241.

[4] Obraztov S. *Teatrul poporului chinez*. Revista *Inostrannaia literatura*, art. citat, pag. 252.

este toba, ale cărei loviri sînt în strictă concordanță cu toate mișcările actorilor pe scenă (Mei Lan-fan).

Gongurile aveau o mare importanță în scenele de bătălii. Niște *leitmotive* originale explicau acțiunea scenică ori anunțau anumite evenimente.

Melodica vechiului teatru muzical își are izvoarele în *cîntecul popular*. Cu trecerea timpului, baza poetică populară a teatrului muzical a fost tot mai mult denaturată de actorii profesioniști, după dorința cîrmuitorilor feudali ai Chinei, care căutau să exploateze interesul poporului față de tradițiile artei teatrale, pentru a insufla maselor populare spiritul supunerii oarbe față de dregători și moșieri. De aceea, cu trecerea timpului, orientarea ideologică de bază a vechilor opere s-a schimbat radical : împăratul și moșierul devin personaje pozitive, în timp ce oamenii din popor sînt înfățișați ca niște răufăcători.

Așa-numitul „teatru muzical provincial" s-a dezvoltat într-o atmosferă mai democratică. El era mai apropiat poporului și se caracteriza printr-un mai pronunțat realism al jocului actorilor și al întruchipării scenice. Cele mai bune lucrări ale operei provinciale se ridicau pînă la un autentic dramatism, emoționînd pe spectatori pînă la lacrimi.

Un mare rol în dezvoltarea teatrului muzical realist a fost jucat de genul *ianghe*, care a luat ființă în vremuri străvechi, ca un spectacol popular de mase, legat de munca cîmpului. Păstrători ai acestui gen au fost micile trupe ambulante de actori amatori ridicați din rîndurile țărănimii. În astfel de cîntece de muncă iubite de popor, cîntate în zilele de sărbători populare și însoțite în mod obișnuit de dansuri, răzbăteau adesea strigăte de protest împotriva moșierilor, îndemnînd masele țărănești la lupta împotriva asupritorilor lor.

Treptat, această formă de spectacole muzical-teatrale, răspîndite în viața de toate zilele a poporului, a fixat tradițiile specifice ale spectacolului muzical-teatral popular.

B. CULTURA MUZICALĂ A EUROPEI APUSENE ÎN SECOLELE XI — XIII

Încheierea procesului de feudalizare în cele mai importante țări vest-europene. Întemeierea și dezvoltarea orașelor medievale.

1. INTRODUCERE

Către sfîrșitul secolului XI a avut loc o cotitură în toate domeniile vieții medievale. În acea vreme, în cele mai importante țări ale Europei apusene instaurarea orînduirii feudale era săvîrșită. Pe baza înrobirii maselor țărănești și a transformării lor în iobagi, apar domeniile feudale, unde muncile agricole erau practicate alături de meseriile casnice ajutătoare ; perpetuîndu-se prin ereditate, se formează clasa aristocraților militari și proprietari de pămînturi ; rolul cavalerismului devine tot mai important.

Cavalerismul a luat ființă încă în secolul VIII, ca o consecință a trecerii de la armata populară pedestră la armata ecvestră a vasalilor[1]. În secolul XI cavalerii își dau tot mai bine seama că au cu toții interese de clasă comune ; instituie un solemn ritual cavaleresc, consacrat de biserica catolică, și luptă umăr la umăr împotriva țăranilor iobagi și a meseriașilor de la orașe.

Încă de la început, unicele ocupații ale cavalerilor, în marea lor majoritate neștiutori de carte, fuseseră războaiele, vînătoarea, jafurile. Treptat, cavalerii încep să manifeste interes față de literatură și artă. Castelele feudalilor se transformă în centre ale culturii cavalerești. Se alcătuiește un codice de reguli care dirijează purtarea cavalerilor. Ca o reacție împotriva falsului ascetism al catolicismului, arta cavalerească a acelei vremi proclamă un cult al dragostei pămîntești, al frumuseților naturii și al bucuriilor vieții.

În perioada în care procesul feudalizării Europei apusene se sfîrșea, cavalerismul mai era încă progresist în multe privințe. Engels arată : „Atîta timp cît a durat înflorirea feudalismului, adică pînă la sfîrșitul secolului XIII, cavalerii au avut inițiativa și rolul decisiv în toate bătă-

[1] Vasal era feudalul care căpătase de la un alt feudal (suzeranul său) o proprietate de pămînt (feudă), în schimbul căreia era obligat să îndeplinească anumite servicii (în special, serviciul militar, constînd în paza și apărarea suzeranului și a proprietăților acestuia).

liile". Ei au condus cruciadele [1] și progresul lor în domeniul cultural a fost într-o mare măsură un rezultat al cruciadelor : acestea au făcut ca ostașii din Europa centrală și apuseană să cunoască de aproape bogatele realizări ale culturii bizantine și arabe, culturi înaintate pentru acea vreme.

Un fapt pozitiv este folosirea de către cavaleri a limbii țării lor și a melodiilor populare.

În secolele IX—XI, o dată cu creșterea forțelor de producție în condițiile societății feudale pe cale de formare și de dezvoltare, ia amploare și se desăvîrșește producția obiectelor de artizanat, care devine tot mai mult un domeniu separat al activității de muncă. Se intensifică procesul de diviziune socială a muncii între oraș și sat, de diferențiere între activitatea meseriașilor și a agricultorilor, de dezvoltare a circulației mărfurilor și a banilor.

În același timp cu înflorirea castelelor, renasc, după expresia plastică a lui Marx, „din propria lor cenușă" străvechile orașe fondate încă în perioada stăpînirii romane și se întemeiază altele noi, în locuri propice dezvoltării activității comerciale și de producție : pe malul rîurilor navigabile, în apropierea punctelor unde se țineau tîrguri, la încrucișarea drumurilor importante. În mod obișnuit, orașele se grupau în jurul mănăstirilor sau al castelelor.

Toate acestea duc la ridicarea orașelor ca o categorie *economică*.

Sporește populația orașelor (recrutată mai ales dintre meseriașii iobagi, care fugeau de asuprirea insuportabilă a feudalilor), iau naștere manufacturile orășenești, înfloresc iarmaroacele organizate în preajma orașelor, iau ființă breslele.

În orașe se construiesc fortificații, primării, clădiri universitare (la Bologna, Paris etc.), catedrale (Notre-Dame din Paris, catedrala din Reims); se extinde activitatea culturală, se creează o literatură proprie (*fabliaux*-urile, farsele, nuvelele și romanele satirice) [2], al cărei conținut era îndreptat împotriva clerului și a cavalerilor.

Devenind tot mai puternice, orașele pornesc împotriva feudelor o luptă care va dura mai multe secole. Ca urmare a creșterii puterii orașelor, ia naștere o *mișcare comunală*, cu un „caracter conspirativ și revoluționar" (Marx), mișcare îndreptată împotriva feudalilor.

Această luptă se desfășoară în condițiile unei situații politice generale complexe, caracterizate prin ciocnirile neîntrerupte dintre papalitate — care aspira la dominația mondială — și autoritatea supremă laică (imperială și regală), de multe ori fiind victorioasă papalitatea.

Biserica feudală nu se arată cîtuși de puțin dispusă să-și cedeze pozițiile. Continuă să se mențină și chiar sporește importanța mănăstirilor, care sînt nu numai bastioane ale catolicismului, ci și mari centre economice.

[1] Cruciadele (1096—1291) au fost de fapt niște acțiuni militare de colonizare, la care au participat în primele timpuri toate clasele principale ale populației medievale (feudalii mari și mici, locuitorii orașelor, masele țărănești).

[2] *Fabliau* era o scurtă povestire în versuri, de obicei cu conținut comic sau satiric. Acestui gen, apărut la sfîrșitul secolului XII în cercurile orășenești ale Franței medievale, i-a luat locul, în secolul XIV, *farsa*. Subiectul farselor, ca și al *fabliaux*-urilor, era desprins din viața de toate zilele : se povesteau diverse înșelăciuni comise în comerț și la judecată, însuccesele unui student înfumurat, stratagemele unei soții necredincioase, isprăvile unui soldat lăudător etc. *Nuvela* era o scurtă povestire din viața de toate zilele, apărută și răspîndită mai întîi în Italia, în secolul XIII.

Autoritatea supremă laică se străduieşte să folosească în propriul său interes lupta dintre feudali şi oraşe. Politica alianţei cu oraşele (şi parţial şi cu clerul) împotriva feudalilor, practicată consecvent de către regi, duce la constituirea unor state absolutiste centralizate.

Caracterul contradictoriu — semnalat mai sus — al orînduirii economice şi politice din acea perioadă a feudalismului s-a reflectat în ultimă instanţă şi în domeniul culturii muzicale. În castelele feudalilor, pe baza muzicii populare, înfloreşte cultura muzical-poetică (monodică) cavalerească a trubadurilor, truverilor, *juglarilor* [1], *minnesängerilor* [2]. În păturile înaintate ale populaţiei orăşeneşti se încheagă, la rîndul lor, spectacole muzicale scenice, precum şi genuri originale ale muzicii orăşeneşti ; aceasta avea un caracter monodic, dar se dezvoltă de asemenea şi polifonia. Se conturează o lume de imagini muzical-poetice specifice genurilor orăşeneşti, deosebite de cele cavalereşti.

În domeniul culturii muzicale cavalereşti şi în al celei orăşeneşti se pot urmări trăsături comune, cu toate deosebirile principiale dintre ele.

În această perioadă apare pentru prima dată notaţia muzicală şi în muzica *laică*. Notarea lucrărilor muzicale devine tot mai necesară datorită dezvoltării polifoniei. Şi în domeniul culturii muzical-poetice cavalereşti monodice, documentele scrise ocupă un loc tot mai important [3].

O mare înviorare se remarcă şi în domeniul teoriei muzicale, unde simbolurile mistice şi speculaţiile scolastice rupte de viaţă încep să fie înlocuite cu studiul problemelor p r a c t i c i i m u z i c a l e (notaţia muzicală, regulile polifoniei ş.a.).

Atît în oraşe cît şi la castelele cavalerilor încep să fie tot mai folosite instrumentele muzicale ce existau de multă vreme în popor.

Încep să se contureze figurile individuale ale compozitorilor şi ale interpreţilor, care, la începutul evului mediu, se pierdeau în anonimat ; istoria ne-a păstrat numele celor mai de seamă maeştri ai muzicii, iar sursele scrise ne permit să reconstituim trăsăturile personalităţii lor şi uneori să înţelegem cauzele şi intensitatea acţiunii exercitate de aceştia asupra inimii şi gîndirii contemporanilor.

Din acest punct de vedere, în primele veacuri ale celui de-al doilea mileniu (a doua jumătate a secolului XI şi secolul XII) pe primul loc se situează cultura muzical-poetică cavalerească. Ea ne-a lăsat aproape 500 de nume de artişti, cel puţin 40 dintre aceştia fiind de prima însemnătate. În ce priveşte cultura muzicală orăşenească, abia începutul Renaşterii (mijlocul secolului XIV) ne oferă posibilitatea să reconstituim viaţa şi drumul creator al celor mai de seamă compozitori ai acelei vremi, reprezentanţi ai activităţii muzicale orăşeneşti.

În sfîrşit, în oraşe căpătau o importanţă tot mai mare grupările de muzicanţi populari ; activitatea muzicală laică lua avînt şi în universităţi.

---

[1] *Juglarii* erau reprezentanţii artei muzical-poetice a Spaniei.

[2] *Minnesängerii* (de la *Minne* — dragoste şi *Sänger* — cîntăreţi) erau reprezentanţii artei muzical-poetice germane.

[3] Dar şi în condiţiile dezvoltării scrierii muzicale îşi păstrează imensa importanţă muzica *de tradiţie orală*, care constituie baza diferitelor genuri ale muzicii scrise.

Legătura culturii muzicale cavalereşti şi orăşeneşti înaintate cu creaţia populară de cîntece — căreia aceste două domenii ale artei muzicale îi datorează cele mai valoroase realizări ale lor — este de o imensă importanţă. Mai ales cavalerismul a adoptat şi a folosit în creaţia sa muzical-poetică *cîntecul popular*, legat indisolubil cu textul, cu elementele epice şi lirice, cu dansurile populare. În acelaşi timp, în arta muzicală înaintată a oraşelor au prins rădăcini şi s-au dezvoltat principiile variaţiilor melismatice, caracteristice pentru muzica populară, precum şi cele dintîi genuri ale polifoniei populare.

În primele secole ale mileniului II continuă să se dezvolte şi *muzica populară de tradiţie orală*. Aşa cum s-a întîmplat în toate timpurile, arta populară a fost cea care a stat la baza culturii muzicale înaintate a noii etape a feudalismului.

2. MUZICA POPULARĂ ÎN PERIOADA DE SFÎRŞIT A FEUDALISMULUI

Din primele secole ale celui de-al doilea mileniu ni s-au păstrat nu numai mărturii ale contemporanilor şi imagini ce înfăţişau muzicanţi populari, ci şi numeroase notaţii descifrabile ale cîntecelor lor. Este adevărat că **în majoritatea cazurilor aceste notaţii** n-au fost făcute în popor, ci în mediul orăşenesc şi cavaleresc, însă trăsăturile muzicii populare se întrevăd în ele clar, în special dacă le confruntăm cu textele cîntecelor, cu mărturiile contemporanilor, cu imaginile instrumentelor muzicale populare. Astfel se poate alcătui în ultimă instanţă un tablou fidel atît al repertoriului muzical, cît şi al caracterului activităţii reprezentanţilor muzicii populare din acea vreme. De exemplu, este extrem de preţioasă prezenţa unor elemente de muzică populară în opera unui reprezentant de seamă al cercurilor orăşeneşti ale Franţei nordice — A d a m d e l a H a l l e. Acesta, după cum se ştie, a inclus numeroase melodii populare în lucrare sa scenică *Jocul lui Robin şi Marion*, precum şi în alte lucrări ale sale. Cîntecele populare se executau nu numai în limbile naţionale în curs de cristalizare (franceză, germană, engleză şi altele), ci şi în limba latină [1].

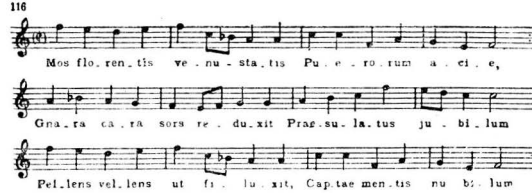
Uneori, în genurile muzicii orăşeneşti noi — pe cale de formare — aceste cîntece sînt intonate de mai multe voci, asemenea *conductus*-urilor şi motetelor. Cîntecele populare sînt acompaniate la instrumente muzicale tot mai variate şi mai numeroase şi încep treptat să fie fixate în scris, cu toate că vor mai păstra vreme îndelungată specificul tradiţiei orale.

Cu toate deosebirile în ceea ce priveşte demarcarea trăsăturilor naţionale şi cu toată varietatea genurilor, muzica populară a acelei vremi întrunea trăsături comune oricărei arte autentic populare — caracterul individual şi totodată tipic al melodiilor de largă răspîndire, capacitatea lor de a fi memorate cu uşurinţă şi o mare viabilitate (multe melodii ale acelei vremi s-au păstrat în arta muzicală populară pînă în ultimele decenii).

[1] Studenţii rătăcitori (vaganţii) vădeau adesea o mare măiestrie în înjghebarea de versuri latineşti, ceea ce conferea o ascuţime deosebită cîntecelor lor demascatoare, îndreptate împotriva feudalilor şi bisericii catolice.

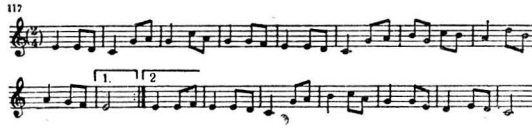
Iată o melodie corală a mulțimii care iese din biserică (secolul XIV) :

116



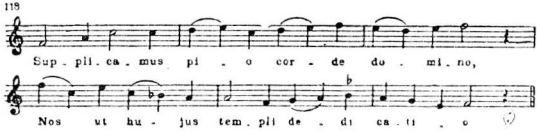
Iată o melodie instrumentală a unui spielman (secolul XIV) :

117



Iată un fragment din *Benedictus*, cu text religios, însă cu muzica evident populară :

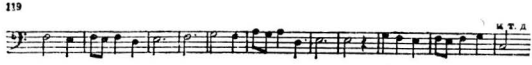
118



Accesibilitatea și memorarea lesnicioasă a unor asemenea melodii populare sînt determinate într-o mare măsură de caracterul modului. Se utilizează tot mai des un mod major precis, sînt subliniate funcțiunile principale, de sprijin, ale modului — sensibila (v. exemplul 116) — sînt folosite caracterul strofic și principiul refrenului.

Se remarcă salturile energice pe intervale active, cum este, de pildă, cvarta suitoare ; este frecventă dezvoltarea melodiei în secvențe :

119



Toate aceste trăsături aparțin și muzicii populare a vremii noastre ; mai mult decît atît, ele caracterizează și lucrările multor reprezentanți ai clasicismului muzical, care, după cum se știe, au folosit muzica populară ca bază în creația lor. Astfel, atît existența unei tematici precise, cît și dezvoltarea în secvențe a diferitelor motive, precum și alte trăsături ale

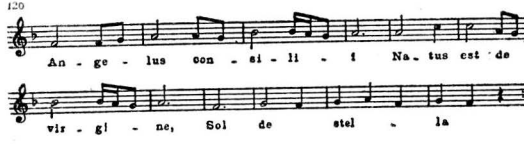
muzicii contemporane, s-au manifestat pentru prima dată cu claritate în creaţia muzicală populară cu o vechime de aproape o mie de ani.

În primele secole ale celui de-al doilea mileniu devine deosebit de important rolul instrumentelor muzicale populare. Pelerinajele întreprinse în mod frecvent, dezvoltarea comerţului cu Orientul şi cu Bizanţul, precum şi cruciadele au dus, în legătură cu ridicarea nivelului cultural general al cercurilor orăşeneşti progresiste, la o sporire considerabilă a tipurilor şi a numărului de instrumente muzicale, care au fost folosite mai întîi de muzicanţii populari, iar apoi, de cele mai multe ori prin intermediul acestora, au pătruns şi în straturile burgheziei înstărite, precum şi în castelele cavalerilor.

Domeniul în care muzica instrumentală a căpătat o importanţă deosebită a fost muzica de *dans*. Pe la sfîrşitul secolului XI îşi face apariţia o întreagă serie de genuri de muzică de dans, destinate *exclusiv* execuţiei instrumentale.

Dezvoltarea în acea perioadă a muzicii instrumentale a dat cîtorva muzicologi burghezi ideea de a explica particularităţile muzicii populare pe baza procedeelor folosite în practica interpretării instrumentale. O asemenea ipoteză este principial eronată. Particularităţile muzicii populare sînt un rezultat al însuşi conţinutului ei, al caracterului ei realist; ele sînt rezultatul procesului de generalizare a milioanelor de intonaţii folosite în popor, fapt care a dus la fixarea modului major, a structurii periodice şi a numeroaselor alte legi muzicale, care au într-o mare măsură un caracter *popular general*. Explicarea acestor trăsături îndeobşte cunoscute ale muzicii populare numai pe baza practicii instrumentale este un procedeu simplist, care denaturează arbitrar starea de lucruri reală. În cazul de faţă, instrumentelor muzicale li se poate recunoaşte numai un rol *auxiliar*: susţinerea şi fixarea a aceea ce este specific şi dictat de conţinutul general şi de mijloacele de expresie ale muzicii populare.

Este extrem de bogat în izvoare scrise domeniul melodiilor populare pe text religios (latin), domeniu legat în chipul cel mai strîns de activitatea muzicanţilor populari. Aceste melodii erau intonate în majoritatea lor de membrii clerului inferior, de studenţii şi preoţii rătăcitori, iar uneori chiar şi de cavaleri şi de reprezentanţii cultului catolic oficial. La aceste melodii se adapta extrem de des un text nou, în majoritatea cazurilor ajungîndu-se a se cînta un text religios pe melodia laică. Acesta este cazul multor *secvenţe*. Iată una din cele mai populare secvenţe de la începutul celui de-al doilea mileniu, secvenţă răspîndită în sute de notaţii cu texte diferite în mai multe ţări europene:



Aici atrage atenţia nu numai melodia proaspătă şi plină de sentimentul bucuriei de a trăi (mai ales versul al doilea şi următoarele), ci şi cadenţarea care subliniază terminaţiile cu caracter de refren.

Melodica populară a căpătat o largă dezvoltare şi în colindele de Crăciun, precum şi în cîntecele de dans [1].

3. CULTURA MUZICAL-POETICĂ A TRUBADURILOR, TRUVERILOR ŞI MINNESÄNGERILOR

Înflorirea artei muzical-poetice monodice laice a ţinut din a doua jumătate a secolului XI pînă în secolul XIV. Ea s-a manifestat mai întîi în sudul Franţei, în Provenţa şi în ţinuturile spaniole vecine cu Franţa. Aici se mai păstrau rămăşiţe ale muzicii antice, care era mai ales monodică. Ulterior, aceste regiuni au continuat să menţină legături comerciale şi culturale cu ţările înaintate din acea vreme : Italia, ţările Levantului etc. Întărirea în secolul XI a orînduirii feudale în sudul Franţei a fost însoţită de dezvoltarea industriei, a comerţului, a oraşelor ce-şi cucereau independenţa în lupta contra feudalilor. Astfel, la începutul celui de-al doilea mileniu se dezvoltă centrele înaintate ale culturii cavalereşti şi ale celei orăşeneşti. În sudul Franţei s-a produs cel mai devreme o schimbare în moravurile cavalereşti, trecîndu-se de la barbaria grosolană şi de la sălbăticia fără frîu la adoptarea unor maniere mai civilizate. Aici s-a format importanta pleiadă a poeţilor-muzicanţi numiţi *trubaduri* [2].

După cuvintele lui K. Marx şi F. Engels, în Provenţa poezia a luat naştere şi s-a dezvoltat mai devreme decît în alte regiuni ale Europei vestice ; ea a servit ca model cu neputinţă de egalat pentru toate popoarele romanice, pentru germani şi englezi. Ea a făcut să strălucească în plin ev mediu o rază a „culturii vechilor elini" [3]. Aici, în Provenţa, la curţile seniorilor feudali, a apărut pentru prima dată arta muzical-poetică ce a constituit expresia caracteristică a noii culturi cavalereşti laice, care pretindea o curtoazie (politeţe) a manierelor.

Trubadurii

Arta trubadurilor a fost din multe puncte de vedere înaintată pentru vremea sa. Trubadurii se bazau adesea în creaţia lor pe muzica populară şi exprimau sentimente şi emoţii simple, reale.

În ceea ce priveşte sfera de imagini, arta muzical-poetică a trubadurilor cunoaşte numeroase varietăţi, legate mai ales de lirica de dragoste sau de cîntecele războinice, reflectînd atitudinea vasalului faţă de suze-

[1] Un caracter interesant al cîntecelor de dans era prezenţa unor texte mixte (cînd în latină, cînd în dialectul popular local). Pe cît se pare, intercalările în dialect local în textul latin erau determinate de necunoaşterea limbii latine de către masele largi ale populaţiei, care foloseau aceste cîntece de dans. Astfel s-a ivit necesitatea traducerii versurilor principale din latină în dialectul german sau francez şi introducerea unor aşa-numite rînduri suplimentare în notaţia muzicală.

[2] De la cuvîntul provensal *trobar* care înseamnă „a găsi", „a inventa", „a născoci".

[3] Marx K. şi Engels F. *Opere* vol. VI, pag. 406–407 (ed. rusă).

ranul său. Adesea, lirica de dragoste a trubadurilor îmbrăca formele slujirii feudale : cîntăreţul se declara vasal al unei doamne — de obicei al soţiei seniorului său. El preamărea meritele, frumuseţea şi noblețea acesteia, o proclama stăpîna sa şi „se zbuciuma" din cauza inaccesibilităţii ei. Desigur, aici erau multe elemente convenţionale, dictate de eticheta vremii ; totuşi, îndărătul formelor convenţionale ale slujirii cavalereşti se ascundea adesea un sentiment sincer, exprimat strălucit şi emoţionant în imagini poetice şi muzicale.

Atenţia faţă de emoţiile personale ale artistului, accentul pus pe lumea interioară a unei fiinţe umane care iubeşte şi suferă, dovedesc că trubadurii se opuneau făţiş tendinţelor ascetice ale ideologiei medievale. Trubadurul glorifică dragostea reală, pămîntească, în care el vede „izvorul şi originea tuturor desfătărilor" :

„Este mort cu adevărat acela care nu simte în inimă dulcea adiere a iubirii !" — exclamă Bernart de Ventadour, enunţînd astfel principala teză a poetului-muzicant înaintat al vremii sale. Interesul faţă de personalitatea individuală se manifestă şi prin faptul că „anonimatului" tipic pentru evul mediu îi ia locul proclamarea orgolioasă a calităţii de autor.

Imaginile lumii interioare a artistului erau dezvăluite pe fundalul unor tablouri din natură. Iată un început caracteristic pentru textul multor melodii ale trubadurilor :

Îmi place verdele veşmînt
Al zilelor de primăvară,
Iubesc al păsărilor cînt,
Ce-n codrul des răsună iară...

Este caracteristic faptul că trubadurii alegeau ca ţel principal al artei lor procurarea unei d e s f ă t ă r i, trezirea în ascultători a unei emoţii estetice ; însuşi criteriul lor de apreciere era în funcţie de gradul plăcerii procurate de ascultarea lucrării. Un trubadur de frunte declară : „Sînt mai bune acele versuri care procură cea mai mare plăcere". Plăcerea, la rîndul său, este condiţionată de „existenţa unei măsuri unice şi a *unei melodii frumoase*".

Concepţia că melodia este principala condiţie a unei muzici bune este exprimată şi într-un tratat special, care cere ca „fiecare cîntec *să se remarce prin melodia sa proprie, nouă şi cît mai frumoasă cu putinţă*".

Această înţelegere a rolului principal al melodiei este o dovadă în plus a caracterului realist, progresist al artei muzical-poetice a trubadurilor.

Arta trubadurilor era complexă şi plină de contradicţii. În ea se manifestau şi intrau în conflict tendinţe opuse : folosirea pe scară largă a sferei de imagini din poezia populară, a melodiilor populare şi a procedeelor populare de acompaniament, iar pe de altă parte, conţinutul dezvăluia dispreţul faţă de păturile de jos ale societăţii feudale, fapt care reflectă clar caracterul de clasă, limitat al artei trubadurilor.

Această artă era mai ales cavalerească. Însuşi trubadurii erau în majoritatea cazurilor cavaleri feudali, în arta lor răsfrîngîndu-se spiritul de castă. Lucrul acesta îl dovedeşte atît felul caracteristic de a se adresa baronilor şi bogătaşilor, cît şi mediul, cercul de ascultători în mijlocul cărora se desfăşoară activitatea trubadurilor : „regele, prinţii, conţii, cavalerii şi baronii, burghezii, vîrfurile clerului, împreună cu nevestele, fiicele şi fiii lor", — după cum povesteşte un contemporan.

Trubadurii dispreţuiau şi urau masele populare pe care le numeau *vilains* („oameni de rînd"). Omul simplu figurează în poezia trubadurilor numai atunci cînd asupra lui se revarsă o furie nepotolită :

Silă mi-este de ţărani,
Că sînt răi şi bădărani
Şi pe nobili îi urăsc ;
Tare drag mi-e să-i privesc
Cum cerşesc flămînzi şi goi,
Roşi de boală şi nevoi !
Ţărănoiul parcă-i vită :
Bun e numai ca să-nghită
La sudălmi şi la ocări.
Deci voi, nobili cavaleri,
Ţineţi-l în sărăcie,
Trai ca lumea să nu ştie.

Un contemporan remarcă în mod just : „Bogaţii cîntă bogat, iar săracii cîntă sărac, atît de sărac încît glasul lor aproape nici nu se aude..."

Apartenenţa trubadurilor la clasa cavalerilor feudali s-a vădit şi în faptul că exprimarea emoţiilor reale era adesea pusă în umbră de o artificialitate savantă, filozofică, de predilecţie pentru alegorii şablon, pentru construcţii retorice complicate.

În rîndurile trubadurilor a luat chiar fiinţă un întreg curent al partizanilor artei pentru cei aleşi, pentru un cerc restrîns de „iniţiaţi", care preţuiau modul încîlcit, artificial de exprimare.

Exista însă şi un alt curent, promovat de partizanii artei veridice, accesibilă tuturor, expusă într-o limbă simplă şi clară, destinată să fie înţeleasă de păturile largi ale poporului.

Lupta dintre aceste două orientări s-a reflectat şi într-un gen special, numit *tensona* [1], în care trubadurul realist Giraud de Borneil dă un răspuns partizanilor «manierei obscure» (*trobar clus*) [2], care exclamau : „Oare puneţi atîta preţ pe ceea ce este limpede pentru toată lumea ? Atunci toţi ar fi totdeauna egali..."

Combătînd felul acesta de a vedea lucrurile, Giraud de Borneil declară :

Şi eu muncesc să scriu frumos,
Dar spuneţi, e de vreun folos
Un vers ales,
Dar ne-nţeles ?
Sînt înţelepţi acei ce vor
Ca arta lor
Să fie bun al tuturor.

Primul dintre trubadurii cunoscuţi nouă, contele Guillaume VII (n. în anul 1071), este una dintre figurile cele mai interesante de cavaleri provensali ai acelei vremi. Liber cugetător, de două ori excomunicat de biserică, fire excentrică, iubitor al vieţii de petreceri, Guillaume avea un talent muzical şi poetic puţin obişnuit. Alături de cîntecele frivole de pahar, „vădind mai multă nebunie decît minte" — după cum spuneau duşmanii lui —, printre lucrările sale se întîlnesc şi cîntece frumoase şi expresive.

Un alt reprezentant de seamă al primei generaţii de trubaduri (aşa este numită perioada de la sfîrşitul secolului XI şi pînă la sfîrşitul secolu-

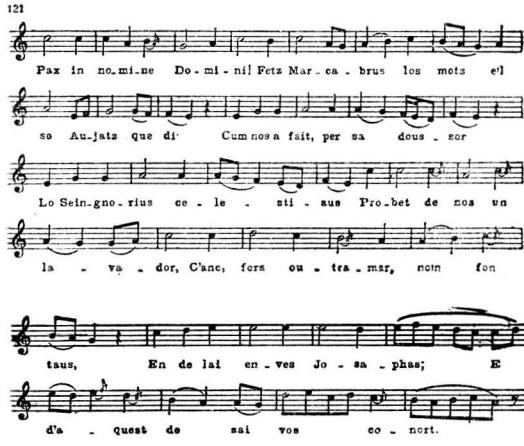
[1] *Tensona* (de la cuvîntul latin *tensos*– „controversă") era un dialog versificat dintre doi poeţi, constînd într-o dispută pe teme erotice, poetice, filozofice.

[2] În traducere literală, „maniera închisă".

lui XII) a fost Marcabru, unul dintre puținii trubaduri „plebei". El a fost un gascon sărac și a dus o viață agitată : în calitate de jongler pribeag a fost nevoit să bată multe drumuri, nu numai în Franța, ci și în Spania și Portugalia, pe care s-a văzut silit să le părăsească, fiind peste tot întîmpinat cu indiferență.

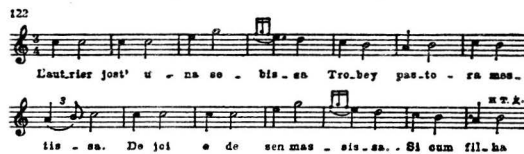
În creația lui Marcabru centrul de greutate nu este glorificarea dragostei, ci demascarea viciilor societății din vremea sa : „Pe lume se trăiește tot mai prost... Oamenii răi se acopăr cu osînză, pe cînd cei buni se hrănesc cu vînt", — este una din observațiile lui sarcastice. Marcabru este autorul celei mai vechi notații muzicale păstrate pînă la noi a unui cîntec al cruciaților și a unei *sirvente*, în care ia în derîdere dragostea molatecă, „curtenitoare" :

121



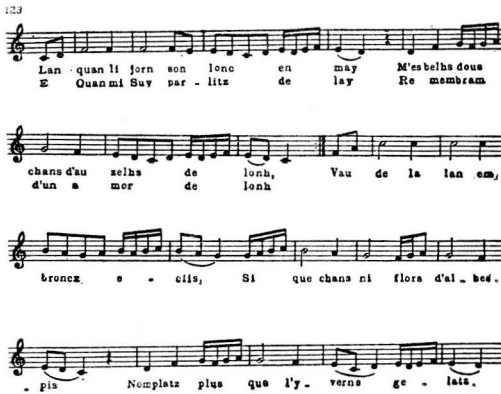
Însă alături de cantilena severă, reținută, Marcabru a creat și melodia unei *pasturele* maliționse și jucăușe, descriind întîlnirea unui cavaler cu o păstoriță dezghețată, care respinge cu demnitate insistențele lui amoroase : „Seniore, — a răspuns păstorița, — sînt singură aici cu turma mea și nu se cade să schimb cu înălțimea voastră cuvinte ușuratice" :

122



Un contemporan al lui Marcabru a fost trubadurul de viță nobilă Jaufré Rudel, care și-a desfășurat activitatea artistică între anii 1130 și 1141 și pe care legenda l-a transformat în eroul unei iubiri tragice pentru contesa Melisende. Se povestește că poetul, fără să o fi văzut vreodată, s-ar fi îndrăgostit de ea pentru toată viața și i-ar fi închinat multe din cîntecele sale.

El este autorul textului și al melodiei celei mai vechi *cançonete* [1]:



Perioada clasică a creației trubadurilor (cuprinsă între anii 1180—1210) se deschide cu creația lui Bernart de Ventadour, fiu al unui menestrel sărac.

Bernart a fost un liric prin excelență, care a ales ca deviză pentru creația sa sinceritatea, căldura și spontaneitatea:

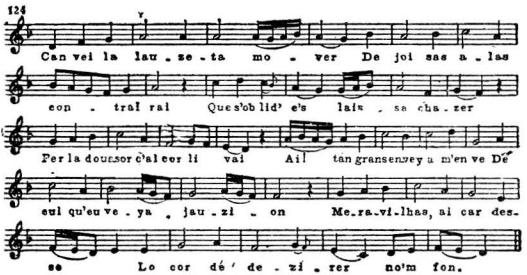
„Dacă cîntecul nu izvorăște dintr-o inimă curată, — spunea acesta, — el nu valorează nimic; iar din inimă el poate porni numai atunci cînd inima e plină de o dragoste fierbinte... De aceea, nu e de mirare că eu cînt mai bine decît toți. Cauza este că eu sînt stăpînit de dragoste mai mult ca oricare altul".

Bernart de Ventadour s-a dovedit capabil să redea cele mai fine nuanțe ale sentimentelor, începînd cu duioșia delicată și sfîrșind cu explozia de disperare.

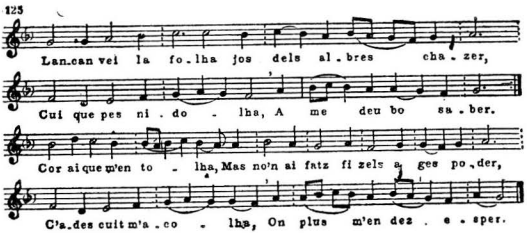
---

[1] În creația trubadurilor medievali, *cançona* era o poezie lirică de cinci sau șapte strofe, avînd ca temă dragostea cavalerească.

Cele mai cunoscute şi mai tipice cîntece ale acestui trubadur sînt : *Can vei la lauzeta* — un exemplu strălucit de cîntec cu «desfăşurare neîntreruptă» :

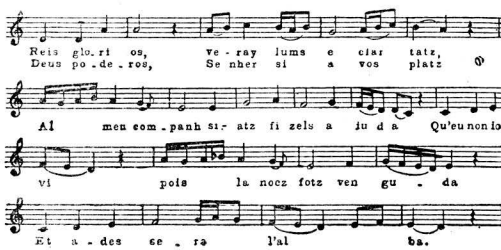


Se remarcă prin expresivitatea sa melodică *Lancan vei la folha*, prezentînd o împărţire caracteristică în strofe pare şi încheindu-se printr-un vers cu tornadă finală :



În dezvoltarea artei trubadurilor, un loc central îl ocupă Giraud de Borneil, supranumit „maestrul trubadurilor". El a început să facă versuri şi să compună muzică în jurul anului 1165. După ce atinge o măiestrie remarcabilă în acest domeniu, ajungînd să cunoască toate subtilităţile artei trubadurilor, el înţelege tot mai bine, în perioada sa de maturitate, necesitatea de a schimba radical caracterul creaţiei sale. „Am hotărît să scriu acum cîntece uşoare (de reţinut), pe înţelesul oricui, comode pentru cîntat şi capabile să procure tuturor plăcere, — declară Giraud. — Aş putea să-mi fac lucrările mai greu de înţeles, însă *un cîntec nu este valoros dacă nu poate fi folosit de toată lumea*. Cu toate ocările (celor cu gusturi «fine»), sînt fericit cînd îmi aud lucrările cîntate ba ici, ba colo, în toate felurile, pe voci diferite, pînă şi de femeile care scot apă din rîu".

Între cîntecele lui Giraud de Borneil se remarcă o *albă* (dialogul dintre un paznic și prietenul acestuia, care își petrecea noaptea la doamna inimii sale [1]), cu un refren caracteristic, ce se încheie în mod obligator cu cuvîntul „alba" :



Bertrand de Born, iubitor pasionat al vieții de ostaș, a devenit celebru prin *sirventele* [2] sale.

Acestea încep în mod obișnuit cu descrierea unui tablou al naturii de primăvară, după care urmează descrierea entuziastă a unor scene de bătălii :

Ascult cum păsări ciripesc
Și-s plin de bucurie,
Pe cîmpul verde cînd zăresc
Ostașii ce se pregătesc
De aspra bătălie.
Toți pînă-n dinți sînt înarmați
Și caii-s gata-nșeuați :
Îi voi vedea îndată
Dînd buzna spre castelu-nalt
Și, vajnici, luîndu-l cu asalt...
Nu-mi pasă nici de viață,
Pe somn, pe hrană, nu pun preț :
Vreau cu vitejii călăreți
Să plec la luptă-n goană,
În sunete de goarnă...

În sirventele lui Bertrand de Born răzbate și ascuțișul satirei demascatoare. Aceasta se vede într-o *lamentație* închinată ducelui de Bretania — fiul mai mic al lui Henric II Plantagenet :

În veacul nostru jalnic și netot,
Iubirea, bucuria au pierit ;
Și oamenii s-au înrăit de tot
Și viața-i un coșmar fără sfîrșit.

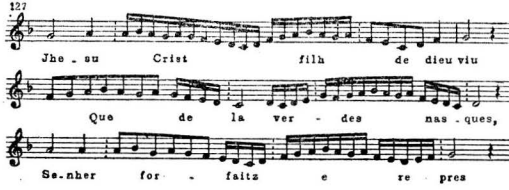
[1] Paznicul înalță o rugă pentru prietenul său, care nu ia în seamă semnalul ce anunță venirea zorilor și riscă astfel să cadă victimă a răzbunării rivalului său.

[2] *Sirventa* este un cîntec strofic, dezbătînd teme politice sau sociale ; adesea, ea conține atacuri personale ale poetului, îndreptate împotriva dușmanilor săi.

Arta trubadurilor a primit o grea lovitură în urma devastării înfloritoarei regiuni sudice a Franței — „un adevărat ocean de grîu, porumb și viță de vie", — drept rezultat al războaielor albigeene (1209—1214) [1].

Cîntecele și dragostea curtenitoare au fost uitate. Mulți trubaduri au căzut în bătălii, luptînd de partea albigeenilor, în timp ce alții au trecut de partea inchiziției, devenind asupritori înverșunați ai provensalilor. Mulți s-au împrăștiat prin întreaga Franță ori s-au strămutat în Spania. Crearea cîntecelor de dragoste trece tot mai frecvent drept o nelegiuire.

În creația trubadurilor *lamentațiile* încep să joace un rol din ce în ce mai însemnat. Ultimii trubaduri ajung să „slujească" pe o nouă „doamnă" — pe Sfînta Fecioară, a cărei slăvire devine acum tot mai des țelul artei trubadurilor :



Zadarnice au fost tentativele de a readuce la viață arta în agonie a trubadurilor : zilele ei erau numărate. Sudul Franței, înrobit pe trei secole de rege împreună cu cavalerii din nordul Franței, a trebuit să cedeze pentru multă vreme rolul conducător în domeniul artei muzical-poetice reprezentanților Franței centrale și nordice.

Truverii

Și în nordul Franței arta muzical-poetică a *truverilor* [2] a avut la început un caracter cavaleresc pronunțat. Însă mai tîrziu, arta truverilor, spre deosebire de cea provensală, a intrat în strînse legături cu viața muzicală a orașelor și totodată cu cultura muzicală populară.

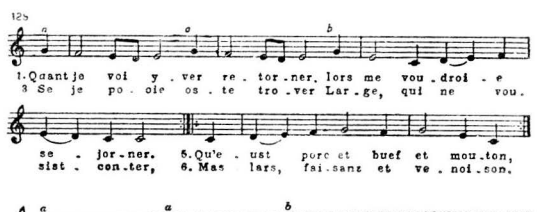
Apropierea de muzica populară se remarcă în caracterul mai multor genuri răspîndite : așa sînt «cîntecele țesătoarelor», nepretențioase ca formă, — niște romanțe lirico-epice, alcătuite din versuri simple, reunite în strofe cu ajutorul asonanțelor și avînd un refren. Așa sînt «cîntecele despre căsătoria nefericită», dar mai ales răspîndițele cîntece de dans în formă de *rondo*, care se trag din dansurile rituale arhaice.

Alături de regi și de vîrfurile aristocrației (regele Richard Inimă-de-Leu, Thibaud de Champagne, regele Navarei), arta truverilor numără mulți reprezentanți de origine burgheză, în frunte cu Adam de la Halle; așa este modestul jongler Colin Muset, care a descris în cîntecele sale

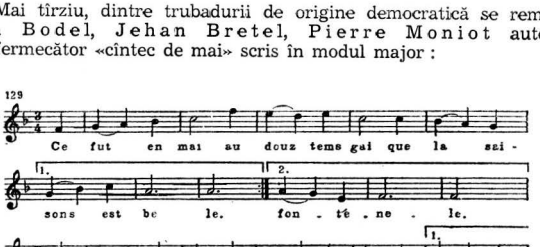
[1] Războaiele albigeene au fost niște campanii întreprinse de feudalii din nordul Franței împotriva „ereticilor" albigeeni din Franța sudică și folosite apoi de regii francezi ca pretext pentru a pune mîna pe provinciile sudice.

[2] De la cuvîntul francez *trouver* — „a găsi" (o melodie).

propria sa viață aventuroasă. Melodiile sale oferă probabil o imagine a structurii caracteristice a muzicii jonglerilor și spielmanilor :



Mai tîrziu, dintre trubadurii de origine democratică se remarcă : Jean Bodel, Jehan Bretel, Pierre Moniot autor al unui fermecător «cîntec de mai» scris în modul major :



Apartenența multor truveri la păturile de jos ale societății este confirmată de profesiunea lor : sticlarul Colart, dulgherul Jean, zaraful Colart, boiangiul Jean etc.

Ultimul truver este socotit a fi Escurel, care folosește în cîntecele sale acompaniamente de ghitară, lăută sau harpă.

La formarea genurilor muzical-poetice ale artei truverilor a servit ca bază folosirea folclorului muzical orășenesc : de aici provin refrenele și baza intonațiilor melodice a numeroaselor «cîntece ale țesătoarelor», de aici își trag izvoarele majoritatea genurilor de cîntece de dans, pînă la *rondo, virelai* și *baladă*. În primele timpuri mai ales, — pînă în secolul XIII — influența culturii cavalerești, mai evoluate, asupra celei orășenești a avut o oarecare importanță.

Ulterior, în centrele orășenești mai dezvoltate și mai puternice din punct de vedere economic se întemeiază tot felul de societăți, frății, organizații, care contribuie la înflorirea treptată a muzicii orașelor din nordul și nord-estul Franței.

Unul din cele mai timpurii centre muzicale a fost marele oraș comercial și industrial Arras, situat pe drumul ce ducea din nordul spre sudul Franței, fapt care a contribuit la pătrunderea artei provensale în această regiune.

Adam de la Halle

Arras a fost și orașul de origine al celui mai important reprezentat al culturii muzicale orășenești din secolul XIII — Adam de la Halle (născut în jurul anului 1230, mort între anii 1285 și 1288). Încă din timpul vieții sale a ajuns celebru atît ca poet cît și ca muzicant.

El a scris motete, rondouri și cîntece. Una din cele mai interesante lucrări ale sale cu caracter muzical scenic este *Jocul sub frunziș*, însă cea mai cunoscută este *Jocul lui Robin* și *Marion*, scrisă și pusă pentru prima dată în scenă în sudul Italiei, între anii 1282 și 1285.

În aceste lucrări, Adam de la Halle pășește pe drumul marcat încă în *Romanul vulpoiului* [1], în care recitarea versurilor alterna cu cîntatul unor cuplete pe melodii populare de largă circulație.

Jocul sub frunziș, inspirat, după cum îl arată și titlul, din cîntecele și dansurile rituale de mai, este un spectacol satiric spiritual îndreptat împotriva cetățenilor Arrasului; lucrarea anticipă farsele de mai tîrziu.

Jocul lui Robin și *Marion* este de fapt o *pasturelă* dramatizată [2]. Subiectul este tipic pentru pasturelele din arta provensală a acelei vremi; un cavaler, plecînd la vînătoare, întîlnește pe păstorița Marion, căreia îi declară dragostea sa, însă este respins cu fermitate: Marion îl iubește pe consăteanul său Robin, pe care îl preferă tuturor cavalerilor din lume.

Această pasturelă este prevăzută cu melodii notate, care ne permit să ne facem o idee limpede asupra muzicii cu caracter dansant și epic, care se cînta în păturile largi ale populației orășenești. Latura poetică a pasturelei este interesantă prin vioiciunea și spontaneitatea sa, prin versurile sale suculente, iar melodiile se remarcă prin caracterul popular al intonațiilor, prin motivele pline de culoare, prin periodicitatea structurii (cu prototipuri ale semicadenței și cadenței perfecte), prin ritmul precis, care derivă de la mișcările cîntecelor de dans.

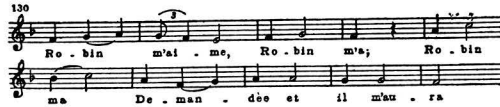
În ce privește caracterul tipic al muzicii acestei pasturele, este semnificativ faptul că unele melodii din *Jocul lui Robin* și *Marion* continuă să circule în Franța, în mijlocul poporului, pînă în zilele noastre, ca artă de tradiție orală.

---

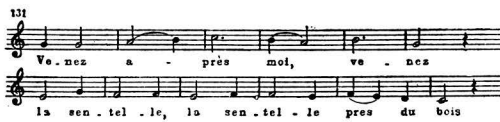
[1] Renard vulpoiul, eroul epopeii satirice franceze medievale *Roman de Renard* (*Romanul vulpoiului*, sfîrșitul sec. XII—sec. XIV), întruchipează întocmai concepția despre lume a burgheziei pe cale de emancipare. Esența subiectului este lupta victorioasă a vulpoiului isteț împotriva lupului Isengrin, reprezentantul forței fizice brutale. Acest roman este o lucrare monumentală, conținînd aproape 25 000 de versuri cu rimă împerechiată.

[2] *Pasturela* este o piesă lirică, înfățișînd întîlnirea dintre un cavaler și o păstoriță și dialogul dintre ei — în formă versificată). Dialogul este precedat de o scurtă introducere, care descrie împrejurările întîlnirii.

Iată una din melodiile principale ale acestei pasturele, cîntată de Marion :



Şi cîntecul de dans cu care se încheie piesa [1] :



Minnesängerii

Arta muzical-poetică cavalerească (*Minnesang*) [2] a căpătat o mare dezvoltare şi în ţările de cultură germană. Un imbold important în dezvoltarea minnesang-ului a fost influenţa artei trubadurilor şi a truverilor, artă formată şi maturizată mai devreme. Însă în liniile sale principale minnesang-ul a crescut organic pe terenul culturii populare locale. În perioada de început a dezvoltării sale, minnesang-ul, apropiat în multe privinţe de cultura muzical-poetică a trubadurilor, a împrumutat cu curaj din creaţia de cîntece populare, prelucrînd lirica de primăvară, de nuntă, de dragoste, în spiritul ideologiei cavalereşti. Minnesang-ul se inspiră şi din epica populară, folosind măsura versurilor şi structura generală a acesteia.

Cel mai de seamă reprezentant al minnesang-ului a fost Walter von der Vogelweide, fiu al unui cavaler sărac. Născut în Tirol, el şi-a făcut ucenicia la Viena. Apoi, în calitate de minnesänger rătăcitor, călare, cu *fidelul* [3] în spate, Walter a colindat Europa — după cum mărturiseşte el însuşi, „de la Elba pînă la Rin, pînă în Ungaria, de la Sena pînă la Mur, de la Po la Drava".

De obicei, el executa în faţa nobililor cîntece ale căror versuri şi muzică erau creaţiile sale, şi-şi completa cîntul cu o introducere instrumentală, interludii şi un postludiu. Însă Walter cînta adesea şi la dansurile oamenilor simpli, prin sate ; cu aceste ocazii el a putut să-şi însuşească temeinic frumuseţile şi specificul muzicii populare germane. Călătoriile lui Walter l-au făcut să vină adesea în contact cu spielmanii şi cu vaganţii. De

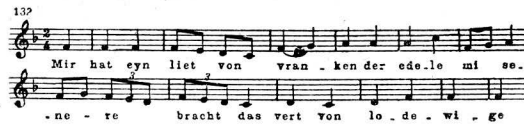
[1] Textul este următorul :

Veniţi după mine, veniţi
Pe cărare, pe cărare-n codru des.

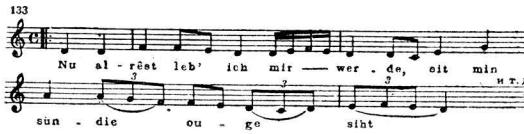
[2] Adesea, la baza *minnesang*-ului stăteau versuri traduse în limba germană din franceza veche.

[3] *Fidelul* este un instrument muzical medieval, cu coarde şi arcuş, cunoscut în ţările vest-europene începînd din secolul IX şi răspîndit mai ales între jongleri. Forma instrumentului şi numărul de coarde variau. Fidelul se ţinea de obicei în poziţie orizontală. El a jucat un rol important în evoluţia instrumentelor muzicale europene, fiind un precursor al violei.

aici structura populară ce caracterizează nu numai multe texte ale cîntecelor lui, ci şi melodiile acestora. Acesta este caracterul intonaţiilor proaspete şi luminoase ale următoarei melodii „de mulţumire" (în modul major) :



Cîntecul cruciaţilor (destinat, probabil, să fie executat nu de un solist, ci de cor) cuprinde altă sferă de sentimente :



Sobrietatea acestei melodii dorice cu desfăşurare lentă se apropie de măreţele secvenţe de la începutul evului mediu şi impresionează prin desăvîrşirea structurii sale : mersul ascendent — subliniat prin repetiţie — al melodiei primelor două cuplete (*Stollen*) atinge *culminaţia într-o imitaţie* liberă. *Abgesang*-ul este reţinut prin mersul descendent liniştit al melodiei, ce revine la intonaţiile introductive care, încheind cîntecul, îi conferă o unitate desăvîrşită.

Ca autor de satire politice, Walter se arată un duşman neîmpăcat al papilor ; pe de altă parte, el ştie să fie şi liric : într-un cadru pitoresc, de natură, dezvăluie sentimentele şi emoţiile oamenilor simpli ai vremii sale.

„Iubesc oamenii plini de dragoste de viaţă, care posedă capacitatea de a se bucura cu adevărat, dar în acelaşi timp îi înţeleg bine pe cei care sufăr şi simt durerile lor alături de dînşii" — astfel defineşte Walter principala calitate a talentului său.

Realismul, dragostea de viaţă şi vigoarea ce caracterizează lucrările lui Walter von der Vogelweide s-au manifestat şi în creaţia altor reprezentanţi de frunte ai minnesang-ului în perioada înfloririi acestuia, adică în prima jumătate a secolului XIII ; în cîntecele proaspete şi expresive ale lui Wanzerl din Rügen (aşa sînt cîntecele lui de primăvară şi toamnă, cîntecele slujirii amoroase) ; în melodia cu conţinut demascator (scrisă în *fa major*) a unui spielman pribeag care-şi ascundea numele sub porecla semnificativă de Neînfricatul [1].

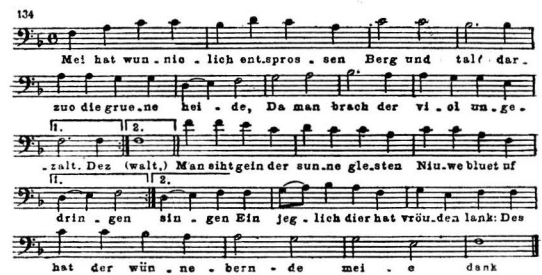
Justificîndu-şi întru totul porecla, „Neînfricatul" îi atacă pe cavaleri pentru fărădelegile lor, deplînge moartea timpurie a oamenilor vrednici, îndeamnă pe principi să trăiască în pace şi dreptate.

[1] Textul acestui cîntec este îndreptat împotriva lui Rudolf de Habsburg, arătînd că acesta ascultă cu plăcere execuţiile celor mai buni minnesängeri, însă nu-i plăteşte niciodată.

Se remarcă în mod deosebit activitatea unui contemporan mai tînăr al lui Walter von der Vogelweide — cavalerul bavarez Neidhardt von Reuenthal, care a trăit aproximativ între anii 1180—1250. Deşi el îşi bate joc de „oamenii de rînd" de pe poziţiile „nobilei tagme cavalereşti", Neidhardt se inspiră din textele şi melodiile populare, mai ales în cîntecele de «vară» şi «de iarnă», cu caracter dansant.

Cîntecele şi dansurile sale de primăvară, destinate execuţiei în aer liber, utilizează adesea melodii populare şi expunerea sub formă de dialog, folosită în popor (de exemplu, discuţia dintre o mamă şi fiica ei care vrea să meargă la plimbare cu toată împotrivirea bătrînei).

În aceste dansuri de primăvară ale lui Neidhardt apar adesea melodii populare de dans :



În prima jumătate a secolului XIII, arta minnesang-ului începe să se apropie de declin. Din ce în ce sînt mai pronunţate laturile negative ale tagmei cavalereşti, sfîşiată tot mai mult de neînţelegeri şi conflicte : tîlhăria, jaful, beţia devin „ocupaţiile" lor principale. După cum afirmă poeţii, cavalerii „au început să iubească mai mult vinul decît pe doamne". Cultul alesei inimii este înlocuit treptat cu cultul Sfintei Fecioare.

Se înmulţesc temele cu conţinut religios. Pompa exterioară, ornamentarea, rafinamentul se dezvoltă în dauna profunzimii, a conţinutului de viaţă şi a naturaleţii expresiei, ajungîndu-se la artificialitate şi manierism, care au fost curînd fixate în canoanele tabulaturii maeştrilor-cîntăreţi. Minnesängerii se depărtează tot mai mult de creaţia de cîntece populare, apropiindu-se de muzica de cult şi exprimă un spirit rutinier îngust. Ei părăsesc castelele şi palatele, stabilindu-se în oraşe, care între timp se dezvoltaseră considerabil şi luaseră avînt nu numai din punct de vedere economic, ci şi cultural.

Este caracteristică în această privinţă figura lui Heinrich din Meissen, poreclit Frauenlob [1] : după ce a colindat timp de mai mulţi ani (între anii 1278 şi 1311) Europa, din Carintia pînă la Marea Baltică şi pînă la malurile Rinului, el s-a stabilit în sfîrşit în străvechiul oraşel german Mainz, unde a devenit fondatorul unei asociaţii de maeştri-cîntăreţi.

[1] *Frauenlob* înseamnă „cel care slăveşte, care laudă femeile".

Tot mai des se ridică minnesängeri din rîndurile micilor meseriaşi. Unul dintre aceştia era adversarul din întreceri al lui Heinrich Frauenlob — Barthel Regenbogen, care înainte de a deveni minnesänger profesionist, a fost fierar.

Ultimul mare minnesänger a fost Oswald Wolkenstein (născut aproximativ în 1377, mort în 1445).

El a fost de origine cavalerească şi încă de la vîrsta de zece ani a pornit să cutreiere lumea. În cursul peregrinărilor sale a colindat multe ţări ale Europei apusene, Bizanţul, Rusia, Persia şi Africa, fiind rînd pe rînd grăjdar, bucătar, negustor, pelerin, cîntăreţ şi cavaler. În cursul acestei vieţi nomade, care l-a purtat prin atîtea ţări depărtate, Oswald a învăţat zece limbi, dar a avut nenorocul să piardă un ochi.

În anul 1401 Oswald s-a stabilit în castelul său strămoşesc, petrecîndu-şi viaţa ca moşier feudal — mereu angajat în conflicte cu alţi cavaleri (ecourile lor putînd fi găsite şi în opera sa) — în acelaşi timp ocupîndu-se de artă şi frecventînd oraşele mari (Köln, Heidelberg, Augsburg, Nürnberg).

În genul cîntecelor, Oswald Wolkenstein păstrează caracterul minnesang-ului curtenilor, sau se apropie de cîntecul popular naiv (îi plăcea să scrie în forme populare) : acest lucru se vede în cîntecul lui de primăvară sau în lucrările lui apropiate genului narativ istoric. Oswald a creat şi lucrări tipice pentru maeştrii-cîntăreţi.

Astfel, minnesang-ului, care în persoana celor mai de seamă reprezentanţi ai săi şi-a repartizat „moştenirea" între oraşul medieval şi lumea satelor, i-a luat locul arta meseriaşilor de la oraşe grupaţi în bresle — maeştrii-cîntăreţi (*Meistersinger*).

Genurile principale şi particularităţile artei trubadurilor, truverilor şi minnesängerilor

Varietăţile artei muzical-poetice a trubadurilor, truverilor şi minnesängerilor sînt numeroase.

Este vorba în primul rînd de recitaţia epică, ce se trage din epopeea eroică. Aceasta din urmă se bucura de o mare apreciere atît în popor, cît şi în straturile privilegiate ale societăţii feudale. O remarcabilă epopee eroică franceză a fost *Cîntecul lui Roland*, care a luat naştere în secolul XI. Ceva mai tîrziu a fost creată epopeea eroică în dialectul german *„Mittelhochdeutsch" — Cîntecul nibelungilor.*

Cu toată lipsa unor notaţii muzicale timpurii, există temeiuri să se afirme că epopeea eroică *se cîntă* lent şi solemn ; versurile ei erau de cîte zece silabe şi erau reunite cu ajutorul asonanţelor [1] în strofe sau tirade [2].

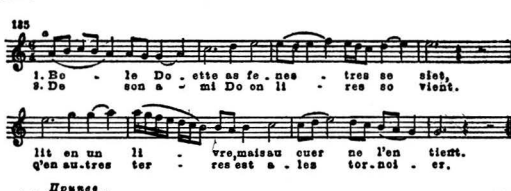
Melodia invariabilă, repetată monoton, se termina la sfîrşitul fiecărei strofe cu cîte o exclamaţie specială („ahoi") şi era însoţită adesea de un postludiu instrumental.

Un tip mai dezvoltat al melodicii, provenind din aceeaşi recitaţie epică, caracteriza străvechile «cîntece ale ţesătoarelor» : ele reprezentau o îmbinare originală a naraţiunii epice cu un dramatism profund şi cu o emotivitate lirică deosebit de impresionantă datorită simplităţii, naturaleţii şi expunerii aparent liniştite.

[1] Asonanţa este coincinderea ultimei vocale accentuate a versului.

[2] Tirada este o strofă tipică pentru epopeea eroică, purtînd un număr determinat de versuri de aceeaşi măsură, cu ajutorul unei asonanţe unice. De obicei tirada este formată din versuri de 10 sau 12 silabe.

Iată melodia şi textul unuia din cele mai vechi «cîntece ale ţesătoarelor» :



Refren :

Stă la fereastră frumoasa Doetta citind,
Dar nu e la carte acum al ei gînd :
Dragul ei Doon e departe, luptînd.
O, de-ar putea să-l revadă curînd !
Şi inima o doare.
Iată, scutierul la scară a oprit ;
Calu-i e în spume, mort de obosit.
Aleargă Doetta de cum l-a zărit :
Ce veste-i trimite scumpul ei iubit ?
Şi inima o doare.
Frumoasa Doetta întreabă pe trimis :
„Doon al meu unde-i ? Se-ntoarce ? Mi-a scris ?"
— Stăpînul meu, doamnă, e-acum în paradis :
În lupta sîngeroasă a căzut ucis...
Şi inima o doare.

Aşadar, discursul muzical, corespunzînd desfăşurării lente a melodiei cu caracter narativ, suferea schimbări atunci cînd lucrării i se confereau trăsături mai *lirice*. „Cîntecele ţesătoarelor" posedă una din principalele trăsături distinctive ale lucrărilor lirice — *construcţia strofică* [1]. Strofele care intră în alcătuirea cîntecelor lirice au dimensiuni relativ reduse, căci numai în acest caz caracterul muzical al strofei respective poate fi recepţionat ca un tot finit, iar fiecare nouă repetare a aceleiaşi melodii duce la intensificarea „atmosferei" lirice dominante.

Astfel, trecerea de la recitaţia epică la cîntecul liric este legată de *scurtarea* versului şi de conferirea unui caracter mai închegat strofei, prin sublinierea cadenţei. Îmbogăţirea ulterioară a sferei lirice are loc prin introducerea unor strofe ce exprimă un sentiment contrastant şi cîntate pe o melodie nouă, cu totul deosebită de prima.

Aşa stau lucrurile şi cu vechiul cîntec al ţesătoarelor citat mai sus.

Cu timpul, epopeea eroică arhaică populară, care glorifică isprăvile vitejeşti ale poporului şi ale eroilor populari, se transformă în poemul epic cavaleresc, de curte. Sunetele trîmbiţelor şi ale cornilor de vînătoare, im-

[1] Utilizarea cu precădere a formei strofice în lirică se explică prin tendinţa ca, în urma repetării invariabile a *aceleiaşi melodii* pe diferitele strofe ale textului, să se confere un caracter unitar strofelor, să se imprime subiectului poetic în curs de desfăşurare o stare sufletească unică, în concordanţă cu caracterul melodiei date.

nurile războinice care însufleţeau în luptă pe oştenii de altă dată, cedează locul „dragostei curtenitoare", cultului „frumoasei doamne", artei de a cînta din gură şi la diferite instrumente şi de a crea forme poetice strofice complicate, arta de a *rima* ajungînd la virtuozitate. A. S. Puşkin a afirmat că „trubadurii se jucau cu rimele, inventau pentru ele toate variaţiile posibile ale versurilor, născoceau formele cele mai dificile".

Însă poezia provensală, cu toată ornamentarea exterioară şi limitarea conţinutului poetic, folosea totuşi ca bază *cîntecul popular*. Această legătură cu muzica populară s-a văzut cel mai clar în numeroase *genuri de cîntece care erau numai cîntate — şi de cîntece pe melodia cărora se dansa.*

Din primul grup fac parte genurile *lirice* (mai ales lirico-erotice), cu oscilaţii cînd în direcţia genului lirico-epic, cînd spre cel lirico-dramatic. Aici domina fie principiul desfăşurării parcurgînd melodiei, care urma cu fidelitate înţelesul textului versificat, fie principiul cîntecului compus din strofe, cuplete. În acest din urmă caz, cel mai caracteristic era genul muzical al *cançonei* — o piesă lirică pe o melodie creată *special*, de cele mai multe ori construită din cinci sau şase cuplete, pe aceeaşi melodie, încheindu-se cu un refren pe o melodie nouă (a+a+...+b). Această structură a+a+b formează nucleul principal al genurilor lirice, pătrunzînd adesea şi în genurile de cîntece de dans.

Un domeniu important al genurilor muzicale ale trubadurilor, truverilor şi minnesängerilor era constituit de genurile *cîntecelor de dans*, derivate din melodiile horelor şi jocurilor cu caracter distractiv (o moştenire a sărbătorilor populare de mai).

Pentru acest grup de cîntece sînt caracteristice genurile muzicale ale rondoului, *virelai*-ului [1], baladei. Particularitatea principală a genurilor de cîntece de dans era existenţa unui refren, care urma sau preceda melodia de bază şi avea un text şi un motiv mereu repetate.

Genul cel mai tipic şi totodată cel mai simplu era *rondoul*. La baza acestuia stătea un refren dezvoltat. Solistul intona primul vers pe melodia primei jumătăţi a refrenului, iar corul îl repeta. Apoi solistul executa cele două versuri următoare pe melodia întregului refren, corul repetîndu-le şi pe acestea.

Acest tip de execuţie oferea tuturor participanţilor la dans posibilitatea să reţină repede noua melodie şi să ia parte imediat la executarea ei.

Genurile muzical-poetice ale minnesängerilor sînt în general aceleaşi ca şi ale artei muzical-poetice provensale.

Între ele se numără cîntecele cruciaţilor despre care am mai vorbit — gen necesar în perioada cruciadelor, la care participau şi cavalerii germani. Mai sus am dat ca exemplu cunoscutul cîntec al cruciaţilor de Walter von der Vogelweide. Dar pînă şi în secolul XIV, în opera lui Heinrich Frauenlob, a cărui creaţie era strîns legată de viaţa orăşenească, se întîlnesc ecouri depărtate ale cîntecelor cruciaţilor. Un alt gen muzical-poetic este aşa-numitul *spruch*, — varietatea germană a *sirventei* — lucrare cu conţinut moralizator, uneori cu un ascuţiş politic, pătrunsă de spiritul supunerii faţă de suzeran.

[1] La baza genului *virelai* se află *rondoul*. În virelai refrenul joacă un rol deosebit de mare: el nu numai încheie, dar şi precede nucleul principal al întregii construcţii, care reprezintă o îmbinare originală a principiului cançonei cu principiul alternării.

Se întîlnesc şi numeroase cîntece de dragoste, începînd cu «cîntecele femeilor», creaţii arhaice simple ale primilor minnesängeri, şi mergînd pînă la glorificarea rafinamentelor dragostei „înalte", curtenitoare. Între varietăţile cîntecelor de dragoste, în rîndurile minnesängerilor s-au bucurat de o deosebită popularitate „cîntecele de dimineaţă" (*Tagelied*) — adică *albele* din versiune germană ; cele mai reuşite dintre acestea sînt socotite a fi cîntecele lui Wolfram von Eschenbach.

Un loc important îl ocupau şi genurile de cîntece de dans, apropiate de cele din regiunea de nord a Franţei.

La fel ca şi în arta muzical-poetică a trubadurilor şi truverilor, şi la minnesängeri lipseşte o corespondenţă exactă între genurile muzicale şi cele poetice : una şi aceeaşi melodie putea fi utilizată atît pentru un *spruch* cît şi pentru o declaraţie de dragoste.

În minnesang predomină următoarele genuri de cîntece : cîntecul strofic (*lied*) şi *leich*-ul. Cîntecul strofic se apropie de canţonă ; el se numeşte *Barform* şi este alcătuit din două strofe identice ca melodie (*Stollen*) şi o alta de încheiere *Abgesang*. Acest gen este răspîndit nu numai în arta minnesängerilor şi a maeştrilor-cîntăreţi, ci şi în cîntecul popular german.

Leich-ul, spre deosebire de lied, nu are o formă strofică, constituind una din cele mai vechi varietăţi ale melodiei cu desfăşurare neîntreruptă.

Numai ţinînd seama de caracterele principale generale ale artei muzical-poetice a trubadurilor, truverilor şi minnesängerilor putem înţelege trăsăturile specifice, particulare, ale acestei muzici.

În primul rînd, ea este iniţial *monodică*. Monodia era adecvată exprimării individualizate a emoţiilor proprii, precum şi a părerii personale asupra conţinutului exprimat (predominînd monologul sau dialogul). Genurile de cîntece de dans — unde apăreau alături şi conlucrau lirica solistică şi cea corală colectivă — constituiau o excepţie.

Este adevărat că exprimarea sentimentelor personale era adesea încadrată de redarea unor tablouri din natură. În aceste cazuri, trubadurul îşi includea monologul într-o astfel de zugrăvire muzicală a naturii.

Exista şi o altă cauză a predominării monodiei, şi anume necesitatea unei legături indisolubile dintre melodie şi textul versificat, decurgînd din însăşi esenţa artei *muzical-poetice*. Era necesar ca întonarea să aibă transparenţă, supleţe, să fie făcută cu sensibilitate, lucru care putea fi realizat numai renunţîndu-se la primele genuri polifonice (căci factura omofonico-armonică, singura care ar fi putut asigura menţinerea acestor trăsături pozitive în stilul polifonic, încă nu apăruse în acea vreme).

Caracterul liricii muzical-poetice ne explică şi particularităţile melodiicii, ale ritmicii, ale metodelor de execuţie.

Cantabilitatea, supleţea, plasticitatea melodiilor, bogata inventivitate melodică duc la formarea unor formule care permit ca versurile să se întoneze de fiecare dată într-un chip nou. Este semnificativ faptul că între cele peste 300 de lucrări păstrate pînă la noi nu se întîlneşte *nici măcar o singură repetare a aceleiaşi melodii.*

Ritmul capătă o importanţă deosebită în arta muzical-poetică a trubadurilor. Aici principiul de bază este următorul : *ritmul lucrării este determinat de metrul versurilor respective.* Procesul este firesc în condiţiile unei strînse legături între muzică şi poezie. Pe această bază se şi poate analiza ritmul cîntecelor trubadurilor. Principalele varietăţi ale acestei ritmici sînt fixate în şase aşa-numite «moduri», corespunzînd unor măsuri determinate

ale versurilor. La baza ritmicii modurilor stă alternanța timpilor tari și slabi : astfel, în primul mod în al doilea în al treilea mod etc.

Alegerea unui anumit mod era determinată de *conținutul* cîntecului. Astfel, lucrările ce aparțineau primului mod erau caracterizate prin vioiciunea și spontaneitatea specifice unor melodii vesele (de aceea, acest mod este utilizat de obicei în refrene și presupune adesea folosirea majorului). Din contra, modul al doilea, cu ritmul său sincopat, corespunde unei stări sufletești triste, sentimentelor legate de dragostea neîmpărtășită (el se întîlnește adesea în *lamentații*). Modul al treilea se remarcă printr-un caracter sever și solemn, datorită întrebuințării exclusive a silabelor lungi etc.

Astfel, nu numai caracterul melodiei, ci și caracterul ritmului folosit în arta muzical-poetică nu avea nimic comun cu ritmul amorf, difuz al muzicii de cult catolice și se apropia din acest punct de vedere de arta populară.

Mijloacele interpretative ale artei muzical-poetice

Arta muzical-poetică posedă propriile sale mijloace interpretative. Caracterul ei liric presupune o execuție mai ales *vocală*, căci numai vocea umană este capabilă să îmbine organic textul poetic și melodia, să confere interpretării însuflețirea necesară.

De aceea, rolul instrumentelor nu era prea important. Există multe dovezi ale faptului că acompaniamentul instrumental nu era considerat de către trubaduri, truveri și minnesängeri ca un element indispensabil în execuția repertoriului lor. Însuși *caracterul* multora dintre melodii, cu excepția celor dansante, nu se remarcă printr-o factură instrumentală, ci, din contra, trădează originea sa vocală (acest lucru este evident, în primul rînd, în cazul *cançonelor*, de asemenea și în al *sirventelor* și *tensonelor*).

Acolo unde apar totuși și instrumentele, rolul lor se reduce la executarea introducerilor, a interludiilor și a postludiilor, care încadrează melodia vocală și separă între ele strofele cîntecului. Uneori instrumentul muzical dubla cantilena principală, expusă de voce ; alteori o colora prin variații — mai mult sau mai puțin libere (un fel de polifonie subordonată unei voci) ; într-un cuvînt, se utilizau aceleași procedee care caracterizau și muzica populară.

Acestea sînt trăsăturile fundamentale ale artei muzical-poetice cavalerești provensale franceze, care s-a răspîndit rapid și în alte țări, contribuind la înflorirea liricii cavalerești spaniole, germane, italiene.

Aceste varietăți ale artei muzical-poetice au constituit o nouă etapă în evoluția muzicii monodice (după cultura muzicală a antichității și cea arabă), pregătind într-o mare măsură terenul pentru arta muzicală a Renașterii.

Dacă aici nu se poate încă vorbi despre o artă muzical-poetică profesionistă, cultă, totuși este important să subliniem că, pentru prima dată în condițiile practicii muzicale *laice*, prin talentul și măiestria multor mii de trubaduri, truveri, juglari, minnesängeri, cu colaborarea intensă a jonglerilor, vaganților și a reprezentanților muzicii orășenești pe cale de formare, a fost creat un viguros curent muzical-poetic progresist, cu un dezvoltat complex de mijloace de expresie și cu o notație muzicală relativ perfecționată.

4. CULTURA MUZICAL-POETICĂ A ORAȘULUI MEDIEVAL

Una din cele mai importante realizări ale ultimei perioade a evului mediu, începînd din secolele X—XI, a fost dezvoltarea orașelor. În diferite părți ale Europei — în Italia și în Rusia veche, în Franța și în Țările de Jos, pe Nipru, Rin și Dunăre, drept rezultat al dezvoltării forțelor de producție și a relațiilor de producție, are loc separarea muncii meseriașilor de a agricultorilor și iau ființă orașele.

În orașe apar și forme noi de organizații culturale (universități); alături de mănăstiri, capătă un rol tot mai mare catedralele și școlile care funcționează pe lîngă acestea; muzicanții populari trec de la viața nomadă la o viață sedentară, populînd cartiere întregi ale orașelor, și se grupează în «bresle de muzicanți» speciale.

Apar noi genuri ale literaturii și ale teatrului burghez progresist (*fabliau*-ul, *nuvela, farsa*); se dezvoltă un nou stil arhitectonic — stilul gotic; se formează și noi genuri muzicale polifonice.

Într-un cuvînt, dezvoltarea orașului feudal, legată în ultimă instanță de procesul descompunerii feudalismului și de dezvoltarea relațiilor capitaliste în sînul acestuia, duce la schimbări radicale în toate domeniile culturii materiale și spirituale.

Realizările noii culturi orășenești au fost obținute în urma unei îndelungate și îndîrjite lupte de clasă — la început între orășeni și feudali, iar apoi între orășenii privilegiați și pătura de jos a populației orășenești. Lupta de clasă se desfășura și în sînul breslelor între meșteri și calfe, și în rîndurile clerului — între reprezentanții păturilor superioare și inferioare ale acestuia. O manifestare importantă a luptei organizațiilor orășenești împotriva celor feudale a fost așa-numita *mișcare comunală* în orașele din nordul Franței și din Flandra.

Grupările orășenești de muzicanți populari

În această luptă a jucat un rol considerabil arma ascuțită a păturilor orășenești — satira literară: în *fabliaux*-uri și în romanele burgheze era batjocorită tagma cavalerească și erau promovați reprezentanții abili și isteți ai populației orășenești. Nici muzica nu a rămas străină de această luptă: numeroase cîntece ale muzicanților populari conțin pamflete ascuțite anticlericale, însoțesc reprezentațiile scenice îndreptate împotriva claselor dominante, pătrund pînă și în serviciul religios catolic. În straturile democratice ale populației orașelor răsună cîntece de revoltă — dovezi ale trezirii conștiinței de clasă în păturile de jos ale societății orășenești. Nu e întîmplător faptul că autoritățile orășenești sprijină executarea, pînă și în biserică, a cîntecelor și dansurilor laice, cu folosirea instrumentelor populare, în ciuda tuturor opreliștilor. Toate persecuțiile clerului nu au fost în stare să înfrîngă spiritul de opoziție al reprezentanților creației de cîntece populare.

S-au modificat numai formele activității muzicanților populari. O mică parte dintre aceștia se pun sub protecția marilor feudali, stabilindu-se uneori pe la castelele acestora în calitate de slugi (așa-numiții *menestrelli*). Însă un număr tot mai mare de muzicanți populari se îndreaptă spre orașe, unde continuă să-și exercite profesiunea. Afluența muzicanților populari în orașe este deosebit de masivă spre sfîrșitul secolului XIII și în se-

colul XIV : au rămas numeroase mărturii ale vremii în legătură cu insistența muzicanților populari, care își ofereau serviciile și care împînzeau birturile, bîlciurile și-și făceau apariția la orice nuntă și procesiune. Străzi și cartiere întregi erau locuite de astfel de muzicanți, după cum arată nume de străzi și cartiere, păstrate pînă în zilele noastre [1]. Afluența în orașe a muzicanților populari era așa de mare, încît a devenit curînd necesară reglementarea severă a numărului de muzicanți admiși ca membri ai diferitelor bresle ale muzicanților. Cea mai veche corporație de muzicanți populari a fost întemeiată la Viena în anul 1288 («Frăția sf. Nicolae»). Aceasta era o grupare cu caracter religios, legată de catedrala orașului. În anul 1321 se constituie cea mai importantă corporație de muzicanți din acea vreme — «Frăția sf. Iulian» din Paris, numărînd la început 37 de membri. Ni s-au păstrat statutele tuturor membrilor acestei frății. În anul 1348 a fost organizată o breaslă a muzicanților la Praga. Aproape toate corporațiile de muzicanți de acest fel erau caracterizate prin existența unor „împuterniciți" aleși sau desemnați („regele muzicanților") [2], (*spielgraf-ul*).

Vaganții și goliarzii

Începînd aproximativ din secolul XII, cadrele muzicanților populari au fost sporite cu așa-numiții *vaganți* sau *goliarzi*. Aceștia erau declasați provenind din diverse categorii sociale, mai ales din cler ; între ei se numărau studenți vagabonzi, clerici fugari, ba chiar și cîte un magistru al Universității din Paris.

Spre deosebire de jonglerii de rînd, de obicei analfabeți, — reprezentanți tipici ai artei de tradiție *orală*, — vaganții și goliarzii erau cărturari : ei cunoșteau limba latină și regulile versificației clasice.

Conținutul cîntecelor vaganților era legat de învățătura din școli, de viața studențească. Între ele figurează cîntece de primăvară și de dragoste, cîntece lirice glumețe de pahar. Adesea, într-o formă concentrată, epigramatică, sînt zugrăvite momente caracteristice din viața studențească medievală. Uneori, este zugrăvit autoportretul studentului vagant, „flămînd ca un lup, fugind după cursurile de dimineață să cumpere pîine uscată, după care va bea apă din rîu, tremurînd de frica palmelor zdravene și a vergilor magistrului și de teama loviturilor cu care îi altoiesc spinarea paznicii de noapte, cînd pleacă pe întuneric să fure lemne". Astfel definește un contemporan conținutul creației muzical-poetice a vaganților.

Pe atunci, viața tineretului studios era grea. Se spunea mereu că „studențimea suferea de foame și sărăcie". Iată portretul unui student chinuit de foame și frig : „Tu n-ai nimic, nici ogor, nici cal, nici bani, nici hrană, nici casă, nici haine... Vîntul aspru și înghețat te pătrunde. Tinerețea ți se duce fără să știi ce e bucuria. Dormi cu capul gol, adesea fără acoperiș, pămîntul îți ține loc de pat și mațele îți ghiorăie de foame... "

După cum vedem, vaganții simțeau tot greul asupririi feudale ; de aceea, este explicabil spiritul de opoziție care prindea puteri în mijlocul lor și care imprima lucrărilor lor un caracter de satiră socială. Preotul paroh

[1] La Paris mai există și acum o stradă a menestrelilor.

[2] Una din obligațiile „regelui muzicanților" era supravegherea muzicanților din orașul respectiv. El trebuia să aibă grijă „ca nici un spielman (flautist, toboșar, violonist sau oricare altul, care nu făcea muzică numai pentru propriul său amuzament) să nu fie admis... la dansurile publice, adunări, ospețe, întreceri sau alte distracții... pînă nu a fost primit în frăție".

este comparat batjocoritor cu un cocoș, papalitatea este demascată fără cruțare în „cîntecele de răzmeriță" ce cuprind atacuri îndrăznețe împotriva Romei și a bisericii dominante :

Lumii singură stăpînă
Roma vrea să-i fie,
Dar e plină de păcate
Și de murdărie.
Adierea viciului
E molipsitoare

Și pe putregaiuri cresc
Flori otrăvitoare.
Roma fură și despoaie,
Mai rău ca tîlharii,
Sfînta curie ajuns-a
În rînd cu samsarii.

Muzica ocupa un loc important în activitatea vaganților și a golizarzilor ; mulți dintre ei au devenit renumiți în calitate de cîntăreți și autori de cîntece populare [1]. Nu degeaba cîntau vaganții : „Să răsune în toată lumea corul studențesc !" Cîntecele lor nu se limitau la *monodie*. Alături de cunoștințele din domeniul versificației, vaganții posedau cunoștințe muzicale și ajunseseră să compună unele lucrări iscusite, complicate pentru acea vreme, în stilul *conductus*-urilor și al motetelor.

Muzica mănăstirilor și a catedralelor

În condițiile diviziunii muncii orășenești și sătești și ale dezvoltării comerțului și industriei, mănăstirile se transformau progresiv din domenii feudale izolate în centre comerciale, în depozite de mărfuri, în case de credit, plasîndu-se cu trecerea timpului pe orbita vieții orășenești. Mănăstirile și-au păstrat o bucată de timp și calitatea de centre ale culturii muzicale.

În legătură cu dezvoltarea căilor de comunicație și cu extinderea comerțului, se înmulțeau și cetele de pelerini care se îndreptau spre mănăstiri renumite, ca cea din Limoges în Franța sau Santiago de Compostela în Spania. Această gloată pestriță de noi veniți contribuie în mare măsură la împrospătarea „repertoriului muzical mănăstiresc", introducînd în acel mediu cîntecele cele mai răspîndite. Șuvoiul de călători ducea din loc în loc melodiile populare cele mai tipice ale vremii : aici a fost descoperit primul exemplu de «Dansuri ale morții», care mai tîrziu au căpătat o răspîndire atît de mare în Europa apuseană.

Mai marii mănăstirilor au învățat să folosească muzica populară ca mijloc pentru atragerea în mănăstire a credincioșilor, mergînd pînă la întreținerea pe cheltuiala proprie a unor întregi trupe de cîntăreți, scamatori, dansatori, al căror repertoriu, iubit de masele largi populare, nu era cîtuși de puțin religios ; în acest fel, mănăstirile își creau încă o sursă de venituri.

În mănăstiri se studia muzica de multă vreme. Aceasta explică apariția diferitelor forme evoluate ale polifoniei în centre mănăstirești ca Limoges, Chartres [2], Reims, Santiago de Compostela.

După ce rolul cultural al mănăstirilor a fost epuizat, și anume în secolul XII, inițiativa în viața culturală, inclusiv cea muzicală, trece în seama catedralelor și a universităților.

---

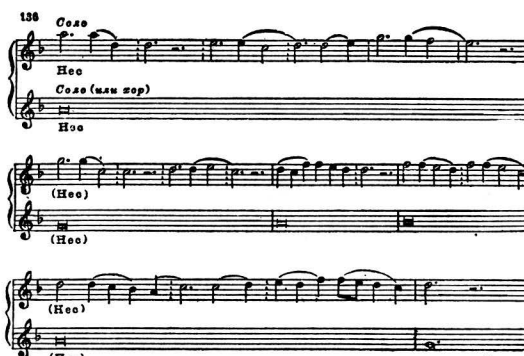
[1] Un oarecare Gautier din Lille scria despre sine : „Întreaga Franță răsună de cîntecele mele". Mathieu din Paris remarcă : „Răspîndindu-se prin țară, vaganții au umplut-o cu cîntece satirice".

[2] În arhivele din Chartres este pomenit pentru prima dată *organistul* (cîntărețul care executa partida de orgă a unui organum pe două voci). Chartres era cunoscut și pentru școala sa de cantori.

Activitatea muzicală desfăşurată în primele centre ale dezvoltării polifoniei, ca mănăstirea sf. Martial din Limoges, este continuată la cunoscuta catedrală Notre-Dame din Paris.

Centrul puterii episcopale — catedrala împreună cu şcoala sa proprie — atrăgea în orbita sa un număr tot mai mare de orăşeni şi, în acelaşi timp, suferea tot mai multe influenţe laice, fapt care a dus la o *laicizare* progresivă a muzicii catedralelor. În cercurile burgheze era tot mai răspîndită atitudinea indiferentă, ba chiar şi ironică, faţă de ritualurile bisericeşti. Oamenii vremii arată că „burghezul parizian din secolul XIII... se laudă cu dispreţul său faţă de predici. Văzînd că preotul se urcă la amvon, el îi întoarce spatele şi părăseşte biserica, în care nu reintră decît după terminarea predicii". Unul dintre cei mai remarcabili reprezentanţi ai literaturii orăşeneşti din acea vreme, Martin Gaspar, „ura cel mai mult mănăstirile, predicile, pe nobili, pe derbedei şi feţele bisericeşti..."

Şi în domeniul muzical, compozitori de frunte ai catedralei Notre-Dame — magiştrii L é o n i d şi P é r o t i n — s-au sprijinit în creaţia lor pe *muzica populară*, folosind în polifonie melodii şi forme populare tipice. Iată un exemplu al unui astfel de discant:



Muzica în universităţi

Universităţile au devenit un focar important al culturii muzicale orăşeneşti, lucru confirmat de activitatea uneia din cele mai vechi universităţi europene — cea din Paris (fondată în anul 1200).

În primele timpuri, Universitatea din Paris era o instituţie exclusiv bisericească. Însă nu după mult timp şi în acest centru teologic a început să se manifeste spiritul cercetător, liber cugetător, dispreţul faţă de dogmele autorităţilor bisericeşti. Reprezentanţii catolicismului reacţionar tună şi fulgeră tot mai mult împotriva studenţilor parizieni, pentru că îi interesează alcătuirea universului, organismul animalelor, legile dezvoltării plantelor etc. Sînt semnificative temele unor conferinţe ţinute la Universitatea din Paris între anii 1270 şi 1276: „Teologia nu este calea spre cu-

noaștere", „Religia creștină e o piedică în drumul cunoașterii", „Dogmele teologilor se bazează pe baliverne" etc. Toate acestea vădesc clar spiritul de opoziție față de teologie. Încă la începutul secolului XII unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai orientării progresiste în filozofia franceză — Abélard (1079—1142) deducea orice formă a cunoașterii din percepțiile simțurilor și declara cu curaj : „Cercetarea este cheia înțelepciunii. Prin îndoială ajungem la cercetare, iar în urma cercetării descoperim adevărul".

În universități erau cultivate pe atunci diverse genuri muzicale. Era răspîndită muzica bisericească (căci pentru studenți era obligatoriu studiul cîntului gregorian), însă muzica (mai exact, acustica muzicală), ocupa un loc important și între materiile teoretice, după astronomie, matematică și fizică [1].

Magiștrii și studenții din universități erau buni practicanți ai muzicii. Ei veneau în strîns contact cu muzica ce răsuna pe străzile și la bîlciurile Parisului ; se știe că studenții parizieni intonau cîntece lumești și cîntau atît de mult la instrumente muzicale, încît adesea li se interzicea să se ocupe de muzica corală sau instrumentală, pentru a nu stînjeni studiile.

Savantul și filozoful progresist Abélard iubea și el muzica populară ; compunea în orele sale de răgaz cîntece de dragoste și cînta bine la liră și din gură. „Cîntecele lui erau repetate de toți, datorită frumuseții cuvintelor și a melodiei" — comunică un contemporan.

Așadar, în orașele medievale mari existau focare de cultură muzicală cît se poate de diferite între ele în ce privește caracterul și orientarea socială, începînd cu arta muzicanților populari și mergînd pînă la muzica de curte și cea a mănăstirilor și catedralelor. Aceste focare, în dezvoltarea lor, duceau între ele o luptă înverșunată. Împotriva muzicii bisericii catolice, recunoscută oficial de feudali, luptau jonglerii și vaganții, care erau ținta unor persecuții neîntrerupte din partea clerului . Ei opuneau muzicii de cult cîntece și lucrări instrumentale populare. Aici s-a reflectat principalul antagonism de clasă al acelei vremi — antagonismul dintre masele poporului și feudali. Însă și în sînul claselor dominante existau conflicte : muzica cavalerească, mai ales în primele timpuri, se deosebea fundamental de muzica păturilor burgheze ale populației orășenești. O oarecare diferențiere se remarcă chiar și între cavaleri.

Această luptă dintre diferitele orientări s-a făcut simțită mai ales la Paris — cel mai mare centru cultural vest-european din primele secole ale celui de-al doilea mileniu. Aici s-au dezvoltat considerabil cultura muzicală a curții, a mănăstirilor mari, a catedralelor și a corporațiilor puternice de muzicanți populari, precum și practica muzicală universitară.

Nu din întîmplare muzica polifonică a ajuns la maximum de dezvoltare în perioada menționată, tot la Paris.

Începuturile polifoniei în orașele franceze

Pe la jumătatea secolului XII, rolul conducător în dezvoltarea muzicii polifonice aparține catedralei Notre-Dame din Paris.

Din perioada anterioară, s-au păstrat notări (care datează din secolele IX sau X) ale unor lucrări polifonice relativ simple, la

[1] Muzica împreună cu celelalte trei discipline enumerate mai sus alcătuiau invariabil un *quadrivium*, adică un ciclu de patru discipline studiate în universități.

mănăstirile din Chartres (în nordul Franței), Fleury pe Loira și la alte cîteva centre muzicale franceze din acea vreme.

Toate aceste lucrări sînt *pe două voci*, cu o melodie liberă, cu caracter de improvizație. Ele admit numeroase încrucișări ale vocilor, uneori chiar mișcarea lor contrară.

Secțiunile pe două voci se intercalează în chip de tropi în melodia corală gregoriană monodică pe textul «Aleluia», pentru a spori culminația emoțională a acestui cuvînt. Mișcarea vocilor e liberă, în general contrară, dar în același timp se respectă *unitatea lor ritmică* deplină.

Însă, curînd după independența *melodică* a diferitelor voci se instaurează și independența lor *ritmică*. Cele mai vechi lucrări polifonice de acest fel au fost găsite printre manuscrisele mănăstirii sf. Martial din Limoges (începutul secolului XII).

Aici se remarcă independența ritmică a fiecărei voci : vocea inferioară (căreia îi este încredințată melodia liturgică principală) se mișcă extrem de lent, uneori trece într-un *punct de orgă* și devine baza întregii construcții polifonice, susținînd parcă vocea superioară (de aici și numele ei : *ténor*) [1].

În schimb, vocea superioară capătă o mare mobilitate, suplețe și libertate din punct de vedere intonațional și ritmic, apropiindu-se în ceea ce privește caracterul său de variațiile melismatice. Uneori vocea superioară se desfășoară într-un fel de cadență de virtuozitate, a cărei executare necesita incontestabil o mare măiestrie vocală.

Această introducere a unor elemente de virtuozitate în muzica de cult presupune existența unor soliști bine pregătiți, lucru posibil numai în centrele culturale mari din acea vreme. Numai aici puteau fi găsiți soliști profesioniști, instruiți special pentru „a concerta" într-o catedrală somptuoasă.

Dezvoltarea ulterioară a polifoniei de cult s-a desfășurat, după cum am mai spus, în capela corală a catedralei pariziene Notre-Dame, care, începînd din secolul XII, era înzestrată cu o orgă.

Practica muzicală a acestei catedrale ne-a păstrat și primele nume de compozitori de frunte — magiștrii Léonin și Pérotin ; amîndoi au contribuit la dezvoltarea primelor forme ale polifoniei de cult.

Léonin a creat o culegere monumentală de *organum*-uri [2], cuprinzînd liturghiile celebrate în cursul întregului an. În organum-urile lui Léonin *cîntatul coral la unison este înlocuit prin cîntatul solistic pe două voci* (v. exemplul 136).

Principala inovație introdusă de Léonin a fost *notația ritmică*, ce permitea să se fixeze exact în special ritmul vocii superioare, mai mobile. În lucrările lui Léonin, caracterul vocii superioare se remarcă prin strălucire melodică. Prezența unor celule melodice relativ concentrate oferă posibilitatea unei desfășurări în secvențe, care atestă legătura cu creația de cîntece populare [3].

[1] De la verbul latin, *tenere*, care înseamnă „a ține", „a susține".

[2] *Organum* este o scriitură polifonică în care vocea superioară mobilă și rapidă, pare că zboară deasupra tenorului lent. În secolul XII, în Franța se numeau organum și variațiile cu care se încheiau multe dintre melodii și care ulterior s-au desprins de acestea, continuînd să existe ca lucrări de sine stătătoare.

[3] Caracterul popular al acestui fel de cînt pe două voci este confirmat de existența, pînă în zilele noastre, a unor forme analoage în muzica mai multor popoare.

Opera marelui maestru al orgii Léonin a fost continuată de P é r o t i n care, ca și Léonin, a fost regentul corului catedralei Notre-Dame, în prima treime a secolului XIII. Prelucrînd organum-urile lui Léonin și adăugîndu-le noi intercalări, Pérotin a precizat și conturul ritmic al vocii i n f e r i o a r e.

Principala realizare a acestui „mare discantist" a fost trecerea de la difonie la *trifonie* sau chiar la *tetrafonie*.

O trăsătură caracteristică a acestor intercalări polifonice ale lui Pérotin este deplina unitate ritmică dintre toate vocile, cu excepția tenorului inferior, care intonează o notă prelungită.

Ca și la Léonin, la Pérotin sînt folosite nuclee tematice, dezvoltate și tratate în secvențe. Pérotin conduce aceste motive melodice *de la o voce la alta*.

În alte cazuri, la Pérotin se întrevede principiul imitației.

Uneori, el dezvoltă un motiv melodic, urmînd ca vocile să reia pe rînd diferite elemente ale acestuia.

Pérotin a acordat o deosebită atenție strălucirii sonorității lucrărilor sale. În acest scop, el repartiza rațional diferitele voci în registrele adecvate, folosea un cor de băieți (a fost dovedit că, alături de corul bărbătesc, în catedrala Notre-Dame exista și un astfel de cor), imita sunetul clopotelor etc.

Aceste realizări ale lui Pérotin explică în mare măsură admirația contemporanilor săi, care se arătau uluiți de „jocul de culori și bogăția sonoră" a lucrărilor acestui maestru.

Ca și arhitectura gotică, polifonia promovată la Notre-Dame a devenit larg cunoscută nu numai în toată Franța, ci și dincolo de hotarele ei.

Conductus

Dominația principiului unității ritmice s-a vădit deosebit de clar în *conductus*-ul [1] polifonic, care a apărut la hotarul dintre secolele XII și XIII. *Conductus*-ul era o varietate a tropei și a fost la început monodic, iar apoi a devenit polifonic. Spre deosebire de coralul gr(gorian, *conductus*-ul era o cîntare de origine mai recentă. El se includea în liturghie mai ales în zilele de sărbătoare, servind ca un fel de verigă de legătură pentru trecerea de la o secțiune la alta a cîntului liturgic. În drama liturgică el era folosit la apariția sau la plecarea diferitelor personaje.

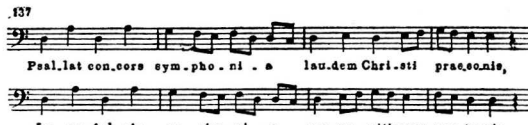
Principalul caracter al *conductus*-ului era acela al unei melodii compusă liber (de obicei în formă strofică), pe un text latin în versuri (cu conținut fie religios, fie laic). Ritmul bine determinat și mișcarea de marș a *conductus*-ului se explică prin folosirea acestuia la procesiuni.

Este semnificativ faptul că aceluia care compunea un conductus i se recomandă să folosească o *melodie larg răspîndită* sau să creeze el însuși o melodie „cît mai frumoasă cu putință". De aici, accesibilitatea, caracterul democratic al genului.

---

[1] Numele de *conductus* poate fi tălmăcit în mai multe feluri : este vorba de „un cîntec intonat în timpul procesiunilor", în care caz numele derivă de la verbul latin *conducere*. *Conductus* — adunat laolaltă ; „melodie de legătură" ; un gen de muzică de pahar al ospețelor bogătașilor.

O altă trăsătură importantă a *conductus*-ului polifonic este ritmul unic la toate vocile :



Acest fapt conferea *conductus*-ului un caracter omogen şi trăsăturile unei lucrări *de masă*, din acest punct de vedere, deosebindu-se net de organum.

La o mai mare preciziune ritmică contribuia şi folosirea *unui text unic* la toate vocile.

Conductus-ul polifonic era un gen de tranziţie : derivat din organum-ul liturgic, el a ieşit mai tîrziu din sfera muzicii bisericeşti, îndeplinind adesea funcţia de satiră socială şi, pe de altă parte, jucînd frecvent şi un rol opus — rolul unei muzici distractive, de pahar.

Motetul

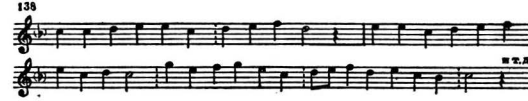
Pe baza *conductus*-ului ia naştere principalul gen polifonic francez din secolele XIII—XIV — *motetul*.

Era suficient ca uneia dintre vocile conductus-ului să i se dea un text nou, pentru ca el să se transforme în *motet* [1]. O altă cale de formare a motetului era înzestrarea cu un text nou a uneia din vocile superioare ale «intercalărilor» lui Pérotin. În ambele cazuri, rezulta o lucrare polifonică în care se intonau *concomitent texte diferite*. Numărul de voci în motetele secolelor XIII—XIV varia de la patru în sus [2].

Iniţial diferitele voci ale motetului cîntau un text şi o melodie religioasă concomitent cu un text şi o melodie laică, ambele exprimînd o idee comună. Această dezvăluire *concomitentă* a diferitelor laturi ale unui conţinut unic — în genul dat *la voci diferite* — este caracteristică şi pentru miniaturile şi pictura murală ale acelei vremi : peste tot predomina principiul reprezentării unor evenimente legate între ele prin înţelesul lor, scenele fiind dispuse unele dedesubtul (sau deasupra) altora, în straturi, izolat.

Această formă convenţională de reprezentare a realităţii corespundea caracterului scolastic limitat care se manifesta chiar şi în concepţiile celor mai avansaţi oameni ai vremii.

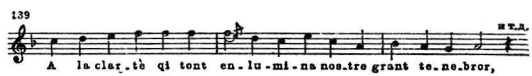
Cu trecerea timpului, melodiile de cîntece populare au ajuns să joace un rol dominant :



[1] Prezenţa unui nou text, condiţie necesară a existenţei *motetului* ca gen se reflectă şi în titulatura lui : *motet*, care derivă de la termenul francez *mot* — „cuvînt".

[2] Vocea inferioară (adesea o melodie liturgică) se numea *tenor* — „susţinător".

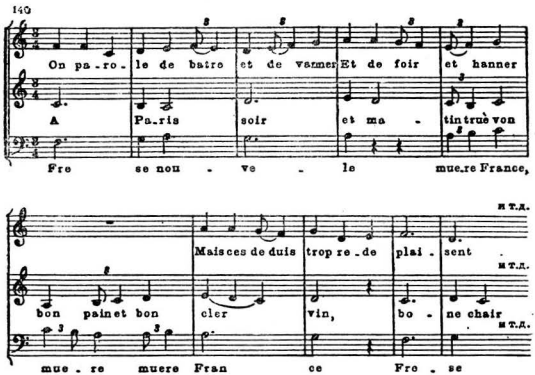
astfel că în cele din urmă acestei ofensive a cîntecului popular nu i-a putut rezista nici tenorul liturgic, care a ajuns să fie înlocuit cu o melodie liber inventată sau chiar cu o melodie populară instrumentală de dans :



Nu e întîmplător faptul că trăsăturile specifice ale motetului l-au transformat în gen *conducător*, de-a lungul aproape a două secole (de pe la jumătatea secolului XIII, pînă la începutul secolului XV). Între creatorii de motete se întîlnesc nume de muzicieni remarcabili pentru acea vreme.

Genul motetului s-a încetăţenit în păturile culte ale oraşului medieval : motete se introduceau în romanele populare (de exemplu, în *Roman de Fauvel,* lucrare burgheză demascatoare, îndreptată împotriva reprezentanţilor clerului), devenind o formă răspîndită a artei satirice moralizatoare a timpului. Mai ales în cercurile universitare motetul era un gen favorit.

Textele multor motete descriu cu însufleţire îmbelşugatul trai parizian. În ele este vorba de viaţa comodă din capitală, de vinul minunat şi mesele excelente (textul vocii mijlocii); textul vocii superioare spune că muncile cîmpului şi treieratul grînelor sînt plăceri ce nu-l tentează pe autorul motetului, care preferă să-şi petreacă timpul cu tovarăşii săi de chef, — textul motetului enumeră plăcerile vieţii care puteau fi gustate la Paris :



Iar la vocea inferioară, în locul melodiei liturgice, răsună pe neaşteptate strigătele pline de prospeţime şi maliţiozitate ale negustorilor ambu-

lanți care colindau pe vremea aceea străzile Parisului, oferindu-și marfa : „Fragi proaspeți, pere franceze, fragi... "

Prin urmare, motetul este primul gen polifonic *laic*, fixat în scris. În motet, care admitea îmbinarea așa de liberă a conținutului liturgic și laic atît al textului cît și al melodiei, s-a ilustrat cel mai clar lupta dintre principalele tendințe ale artei progresiste și ale celei reacționare în Europa apuseană din acea vreme. Genul motetului constituia pe atunci un fel de „laborator de creație", în căutarea unor mijloace înaintate de expresie muzicală.

La început, motetul — născut în secolul XII în cercurile muzicale înaintate ale catedralei pariziene Notre-Dame — unifica, prin ajutorul *ritmicii modale* [1], melodiile ce se desfășurau concomitent, cu texte identice.

Curînd însă apar motete în care ritmul vocilor nu mai coincide.

În secolul XIII—XIV, motetul rupe complet legăturile cu ritmica modală, apar elemente declamative și se remarcă tendința de a modifica structura metrică, pornindu-se de la înțelesul cuvintelor. Melodiile încep să fie opuse una alteia : cea a vocii superioare (în motetul pe trei voci) celor două voci inferioare, iar apoi cele două voci superioare celor inferioare. Vocea superioară este tot mai des împrumutată din *cîntecele populare* și din intonația clară a modului major. Devine mai important rolul *verticalității* acordurilor, fapt care duce la lungirea terminațiilor și la apariția *cadenței* în adevărata accepțiune a cuvîntului.

Raportul dintre text și muzică se schimbă radical în motete. Dacă în primele timpuri factorul determinant era textul, acum rolul conducător trece în seama melodiei [2].

Se schimbă și caracterul melodiei de bază (a tenorului). Dacă la început tenorul era liturgic, acum el are în majoritatea cazurilor un caracter laic și chiar *dansant*.

În motet se introduc elemente ale cromatismului și pe alocuri apare sensibila superioară.

Încep să apară elemente tematice — încă puțin reliefate — admițîndu-se repetarea formulei intonației a unei voci de către altă voce : astfel își fac apariția elementele *imitației*.

Către sfîrșitul secolului XIII se întîlnesc lucrări largi în care se desfășoară consecvent imitația canonică.

În legătură cu formarea acordurilor, capătă o tot mai mare importanță, alături de cvartele paralele, mișcarea paralelă în terțe, iar apoi și în sexte [3] (păstrîndu-se sprijinul pe octavă și cvintă). În același timp, teoreticienii reacționari continuau să susțină că numai octava, cvarta și

---

[1] Adică provenind din modurile ritmice ale artei muzical-poetice a trubadurilor și truverilor.

[2] Se ajunge pînă acolo încît textului nu i se mai acordă nici un fel de atenție, fiind repetat de mai multe ori, fără a se evita nici chiar denaturarea accentelor etc.

[3] În același timp, cu tot caracterul major al vocii superioare, încă nu s-a ajuns ca întregul motet să fie în modul major.

cvinta sună „dulce" și „plăcut", spre deosebire de terță și sextă, care sînt foarte dezagreabile. „Numai urechea barbară a unui om incult, — susținea ei, — poate suporta combinațiile de terță și sextă".

Mărturisire semnificativă ! Ea ilustrează acea luptă acerbă care se desfășura în domeniul creației de motete între muzica populară victorioasă, cu caracterul ei major, dansant, cu predominarea consonanțelor „imperfecte" — terța și sexta — și principiile polifoniei scolastice bisericești pe cale de dispariție.

5. TEORIA MUZICALĂ ÎN EVUL MEDIU

Legăturile teoriei muzicale cu teologia

În perioada feudală, teoria muzicală a fost strîns legată de teologie. În acea vreme, biserica se străduia să-și subordoneze toate domeniile ideologiei. Focarele culturii erau în primul rînd mănăstirile și catedralele, știutor de carte era aproape numai clerul catolic. De aceea, în puținele tratate de teorie muzicală păstrate pînă la noi, muzica era privită ca o „slujnică a bisericii". De aici, stagnarea majorității covîrșitoare a concepțiilor artistice medievale. În legătură cu aceasta s-a vădit clar decalajul dintre teoria muzicală înapoiată și realizările practicii muzicale democratice avansate. Teoria muzicală de la începutul evului mediu pornea de la învățătura mistico-idealistă a antichității eline.

Între cele mai de seamă tratate de la începutul evului mediu se numără cele șase cărți *Despre muzică* ale lui Augustin (sfîrșitul secolului IV al e.n.), cinci cărți ale lui Boetius *Despre instituirea muzicii*, tratatele lui Cassiodor, ale lui Isidor Sevilianul (Cassiodor a trăit în Italia, iar Isidor Sevilianul în Spania) și ale altora.

În aceste tratate, un loc important era acordat problemelor scolastice abstracte, învățăturii despre rolul cosmic al muzicii, principiilor abstracte ale clasificării muzicii etc.

Mai aproape de practica muzicală s-a situat savantul irlandez Alcuin, care a trăit mulți ani în orașul Aachen, la curtea împăratului Carol cel Mare. El a fost cel dintîi care a elaborat sistemul celor opt moduri bisericești și a stabilit deosebirea dintre modurile autentice și cele plagale, adică derivate.

Modurile medievale

Modurile medievale erau moduri diatonice naturale, sistematizate de muzicologia medievală. Baza acestor moduri se află în muzica populară. Sistemul modal medieval a fost elaborat de reprezentanții artei muzicale profesioniste bisericești ; de aceea, modurile medievale au căpătat denumirea de *moduri bisericești*. Se deosebeau : 1) *modurile autentice*, cu un interval de cvintă între tonul de sprijin inferior și cel mijlociu și 2) *modurile plagale*, cu un interval de cvartă. Numele modurilor medievale erau împrumutate din teoria muzicală a Greciei antice, dar nu corespundeau modurilor vechi grecești omonime, în ce privește structura și caracterul. Modurile plagale se însemnau cu prefixul *hipo* adăugat la numele modurilor autentice și erau alcătuite din aceleași sunete, însă cu o altă ordine a treptelor (ca sunet inițial al

modului plagal se lua cvinta modului autentic). O dată cu dezvoltarea polifoniei și a armoniei, ca moduri principale s-au fixat modul *ionic* (major) și *eolic* (minor), acesta din urmă fiind supus alterațiilor și transformîndu-se în așa-numitul minor complet, reunind minorul natural, pe cel armonic și pe cel melodic.

Tentative de a se conferi modurilor o caracteristică ideologică și emoțională se fac către sfîrșitul primului mileniu.

Astfel, teoreticienii muzicii socoteau *modul doric* — solemn, măreț (modul dorian medieval era modul doric în înțelesul actual al noțiunii, iar nu cel antic, la fel ca și celelalte moduri). La începutul evului mediu au fost fixate denumirile modurilor, care se folosesc pînă în zilele noastre în manuale și în practica muzicală.

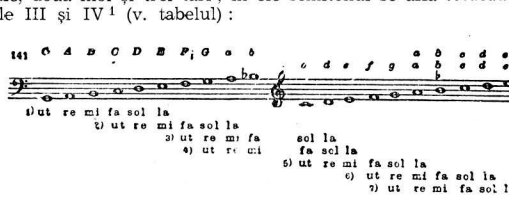
Modul frigic era caracterizat ca un mod impetuos, înflăcărat. Caracteristica *modului lidic*, precursorul majorului nostru, era în fond apropiată de cea contemporană : acest mod era privit ca un simbol al veseliei și al vioiciunii.

Teoria muzicală a evului mediu a formulat învățătura despre hexacorduri. Hexacord înseamnă „șase sunete". Pe atunci, în fiecare mod erau folosite în practică șase trepte (în terminologia noastră, *do, re, mi, fa, sol, la*). *Si*, care joacă acum un rol important în calitate de sensibilă, era pe atunci evitată pentru că *si* împreună cu *fa* dădea un interval de cvartă mărită, care era socotit foarte neplăcut auzului și era numit sugestiv „diavolul în muzică". Iată pentru ce învățătura despre hexacorduri avea oarecari corespondențe cu practica muzicală medievală.

Această inovație practică aparține lui Guido d'Arezzo, inventatorul portativului (v. paragraful următor).

Se distingeau trei specii de hexacorduri : «natural» (*hexachordum naturale*) — succesiunea de sunete de la *do* la *la* (cu un semiton între treptele III și IV); «moale» (*hexachordum molle*) — cînd succesiunea de sunete pornind de la *fa* necesita, pentru obținerea unui semiton între treptele III și IV, coborîrea („muierea") sunetului *si* cu un semiton ; hexacordul «tare» (*hexachordum durum*) — o succesiune de sunete pornind de la *sol*, însă cu *si* natural.

Drept rezultat, întreaga scară uzuală, de la *sol* al octavei mari și pînă la *mi* al octavei a doua, apărea împărțită în șapte hexacorduri : două naturale, două moi și trei tari ; în ele semitonul se afla *totdeauna* între treptele III și IV [1] (v. tabelul) :



[1] V. Ivanov-Boreţki M. *Crestomația muzical-istorică*, vol. 1, ed. a 2-a, M., 1933, pag. 20–22.

Din acest tabel reiese clar că în octava mică și octava întîi în «hexacordurile tari» (de la G) sunetul *si* nu se muia (el era reprezentat ca un *b* pătrat și se numea *b quadratum* — *b* carrée). În «hexacordurile moi» de la F, el era „muiat" (coborît) cu un semiton și era reprezentat cu un *b* rotund (de unde numele de *b rotundum*). De aici au derivat termenii *becar* — *si bemol* — *(b molle).*

Atunci cînd melodia depășea limitele unui hexacord și necesita trecerea dintr-un hexacord în altul, cîntărețul trebuia să recurgă la *mutație.* Erau posibile în total 52 de mutații ; sistemul memorizării lor în practica cîntăreților era complicat și încîlcit. Totuși, latura pozitivă a procedeului mutației constă în aceea că el anticipă modulația contemporană. Totodată, învățătura despre mutații oferea posibilitatea găsirii unor noi trepte coborîte și urcate, ceea ce stimula introducerea alterației, pe această cale îmbogățindu-se sistemul modal.

Cu tot caracterul său complicat, sistemul solmizării s-a menținut aproape pînă la jumătatea secolului XVIII.

Adesea se întîmplau următoarele : pentru a executa o melodie simplă, însă plasată în hexacorduri diferite, cîntărețul era nevoit să treacă de două sau chiar de trei ori dintr-un hexacord în altul.

Învățătura despre hexacorduri reprezintă un pas înainte în comparație cu învățătura antică despre tetracorduri. Împărțirea hexacordurilor în «tari» și «moi» premerge împărțirea în major și minor, iar sunetele de la care pleacă cele trei genuri de hexacorduri au devenit treptele cele mai importante ale modului major : tonica, dominanta și subdominanta. Însă caracterul limitat al învățăturii despre hexacorduri s-a vădit în evitarea treptei a șaptea, adică a sensibilei ascendente, în evitarea majorului și a minorului răspîndite în popor, în predominarea așa-numitelor moduri bisericești sau naturale.

Trebuie menționat că majorul și minorul au fost introduse în sistemul modurilor bisericești oficiale abia pe la jumătatea secolului XIV de către teoreticianul elvețian G l a r e a n.

Cu trecerea timpului, creștea și necesitatea fixării unei notații muzicale. În condițiile culturii antice și ale începutului evului mediu era larg răspîndită notația literală. Literele, împrumutate de obicei dintre cele folosite pentru scrierea cuvintelor, reprezenta diferite sunete. Însă notația literală fixa relativ mulțumitor numai melodiile monodice. Lipsurile ei constau în insuficienta claritate, imposibilitatea de a cuprinde dintr-o singură privire o porțiune mai mare din melodia intonată și de a o reproduce grafic, dar mai ales dificultatea notării cîtorva melodii care se desfășurau concomitent, lucru care devenea tot mai important pe măsura dezvoltării polifoniei în muzica componistică.

Pentru o mai mare claritate, s-a utilizat un timp pe scară largă așa-numita scriere neumatică (de la cuvîntul grecesc *neuma,* care înseamnă „gest", „semn"). În notația neumatică se reproduceau grafic mișcările mîinilor dirijorului care conducea cîntul. Asemenea reprezentări grafice

puteau arăta numai mișcarea melodiei, dar nu fixau exact raporturile de înălțime a sunetelor. De aceea și scrierea neumatică era foarte defectuoasă și a trebuit să fie înlocuită cu alta.

Guido d'Arezzo Un important reformator al notației muzicale a fost Guido d'Arezzo (n. aprox, în 995, m. în 1050). Acesta a văzut cu claritate lipsurile notației neumatice. Contemporanii lui Guido se plîngeau că fiecare, sprijinindu-se pe autoritatea propriului său profesor, descifrează neumele în felul său : unul cîntă o terță mare sau o cvartă acolo unde altul cîntă o terță mică sau o cvintă. De aceea, Guido a asemănat scrierea neumatică cu un puț căruia îi lipsește o frînghie cu o găleată, din care cauză cel chinuit de sete nu și-o poate potoli, deși vede în fundul puțului apa limpede și cristalină.

Din această cauză au fost făcute numeroase tentative de a conferi o mai mare precizie scrierii neumatice, mai întîi prin adăugarea la neume a unor litere pentru fixarea exactă a înălțimii sunetelor. Însă aceasta nu elucida pe deplin problema. Tot mai des se recurgea la reproducerea pe pergament a schemei coardelor chitarei, obținîndu-se astfel un fel de „linii de note", pe care era dispusă notația unei anumite melodii.

După aceea, pentru prima dată la sfîrșitul secolului X, într-o mănăstire franceză — Corbeau — a fost utilizată pentru scrierea notelor o linie, servind drept „criteriu de măsură". Nu e întîmplător faptul că această invenție a fost realizată la mănăstirea franceză Corbeau, care era pe atunci unul din cele mai mari centre ale scrierii. Astfel a fost făcut un pas decisiv ; însă el nu a reprezentat decît începutul reformei notației muzicale. Era necesar ca aceasta să fie dusă mai departe.

La început, această unică linie de note nu corespundea unui sunet de o înălțime determinată, fiind întru totul dependentă de caracterul melodiei respective. În unele scrieri, păstrate pînă la noi, această linie de note corespundea sunetului *fa*, în altele sunetelor *fa*, *sol*, *la*. Uneori, pe aceeași pagină se scria într-un caz pe linia dată sunetul *sol*, iar într-un alt caz, sunetul *la*.

Guido d'Arezzo a fost cel care a desăvîrșit reforma notației muzicale. El s-a născut la sfîrșitul secolului X, probabil în orășelul italian Arezzo. Există și supoziția că locul nașterii lui ar fi fost periferia Parisului și că ar fi ajuns în Italia abia în anii maturității [1]. Un timp îndelungat, Guido a desfășurat o activitate de cîntăreț și profesor de muzică la diferite mănăstiri. În anul 1026 sau 1028, el a fost chemat de papă la Roma. Acolo el a demonstrat reforma notației muzicale pe care o propunea, reformă ce a fost aprobată de muzicanții învățați și a căpătat o mare răspîndire.

Esența reformei lui Guido este următoarea : folosirea a patru linii, raportul de terță între linii, o cheie (la început literală) sau colorarea liniilor.

---

[1] Această ipoteză este pusă la îndoială.

La baza reformei lui Guido a stat, după propriile lui cuvinte, „principiul de la sine înțeles că fenomene sonore diferite trebuie să ocupe în reprezentarea grafică locuri diferite".

Adăugînd la linia care se trasa în notația neumatică pentru reprezentarea sunetului *fa* al octavei mici alte două linii deasupra ei, corespunzînd sunetului *la* al octavei mici și *do* al octavei întîi, Guido a folosit pentru notarea sunetelor nu numai liniile, ci și spațiile dintre ele. În caz de necesitate, putea fi trasată încă o linie neagră, fie pentru *mi* al octavei întîi deasupra liniei lui *do*, fie pentru *re* al octavei mici, sub linia lui *fa*. Trebuie menționat că pe fiecare linie erau dispuse sunetele care se succed în terțe : *fa, la do, mi,* iar între liniile de note, celelalte sunete.

Astfel, Guido a reușit să libereze memoria celor care studiau muzica de regulile complicate și inutile ale reținerii zecilor de neume și să permită învățarea simplă și rapidă a scrierii muzicale.

Este caracteristic faptul că Guido a ajuns la ideea acestei reforme în legătură cu o necesitate practică — predarea cîntului la copii. El spunea : „Drumul filozofilor nu e drumul meu, — pe mine mă interesează numai ceea ce poate ajuta pe elevii noștri".

Și iată că din această necesitate practică a luat naștere un sistem foarte simplu și clar de notație muzicală, care se menține în linii generale pînă în zilele noastre.

Însă meritul lui Guido nu se reduce la perfecționarea decisivă a scrierii muzicale pe portativ. Tot el a fost acela care a introdus notația silabică pentru primele șase trepte ale oricărui mod bisericesc sau natural : de la *do* pînă la *la*. Pentru aceasta el a folosit un imn latin răspîndit în acea vreme, în care silaba inițială a fiecăruia dintre primele șase versuri se cînta pe un motiv care începea de fiecare dată cu o altă treaptă a modului. Fiecare din aceste versuri se cînta cu o treaptă mai sus. Astfel, puteau fi memorizate numele sunetelor : *ut, re, mi, fa, sol, la. Si* (pentru notarea treptei a șaptea) a fost adăugat de un muzician bavarez abia în secolul XVI. În secolul XVII, *ut* a fost înlocuit de teoreticianul italian Bononcini cu silaba *do*.

Un pas mai departe în evoluția notației muzicale a fost fixarea exactă a duratei fiecărei note a melodiei. În timpul dominației absolute a cîntărilor gregoriene, în scrierea muzicală nu se punea problema reprezentării speciale a duratei notelor independent de textul intonat, deoarece cîntul gregorian era legat indisolubil de text. De aceea, ritmul psalmodiei gregoriene era condiționat de accentuarea textului latin, adică de caracterul vorbirii oratorice. În cîntările mai dezvoltate însăși melodia atrăgea uneori după sine un anumit caracter al ritmului, însă aceasta era mai curînd o excepție, legată de improvizația liberă a cîntărețului solist.

Notația mensurală

Problema fixării exacte a duratei fiecărei note în scrierea muzicală nu s-a pus nici în arta muzical-poetică cavalerească (a trubadurilor, truverilor și minnesängerilor), căci ritmul cîntecelor lor era determinat de metrica versurilor (troheu, iamb, dactil); cu alte cuvinte, timpii tari și cei slabi erau determinați de lungimea

sau scurtimea silabelor textului. Timpul tare era pus în evidență printr-un accent. Asemenea formule ritmice se numeau moduri, cele mai importante dintre acestea fiind trei : troheic, iambic și dactilic.

Abia în secolul XII, alături de *cantus planus* — adică un cînt uniform, cu durata egală a sunetelor — începe să se practice *cîntul mensural*, în care ritmica muzicală era independentă de cea poetică. În muzica mensurală, fiecărei note îi corespundea o măsură ritmică determinată. De aici și numele de „notație mensurală", *mensura* însemnînd în limba latină măsură, măsurătoare.

Introducerea notației mensurale a fost determinată de necesitatea fixării în scris a polifoniei, care se dezvoltă intens în muzica orășenească spre sfîrșitul evului mediu, mai ales în Franța, Anglia și în alte țări.

Inițial, la baza așa-numitei notații mensurale „vechi" se afla *maxima* — durata cea mai mare, care conținea trei *longa*. Longa era împărțită la rîndul său în trei *brevis* (în traducere literală — notă „scurtă"), fiecare brevis conținînd cîte trei semibrevis.

Măsura de trei timpi era socotită măsura principală.

Vechea notație mensurală era imperfectă. Imperfecțiunile ei constau în lipsa unei posibilități de a nota unitățile ritmice fracționare (optimile, șaisprezecimile, treizecidoimile noastre) ; măsura de doi timpi și măsurile mai complexe se notau prin așa-numitele *ligaturi*, iar în ligaturi duratele erau trunchiate și modificate fără un criteriu strict și de aceea și descifrarea lor prezenta mari greutăți. Și în raporturile dintre durate erau admise tot felul de devieri.

SCURTE CONCLUZII ÎN LEGĂTURĂ CU CULTURA MUZICALĂ A FEUDALISMULUI

Studiul culturii muzicale a feudalismului permite stabilirea rolului conducător, determinant al muzicii populare, care era transmisă prin tradiție orală din generație în generație și exprima gîndurile, sentimentele și aspirațiile maselor largi, ce sufereau sub jugul exploatării feudale.

Cîntecul popular avea un caracter antifeudal, se remarca prin tendința sa și prin conținutul său de viață, pornea de la necesitățile realității înconjurătoare, se forma în procesul luptei poporului pentru interesele sale vitale și ridica masele populare la lupta pentru drepturile lor și pentru libertate.

Conținutul muzicii populare și sfera ei de imagini erau extrem de variate ; ea reda durerile și bucuriile oamenilor simpli, jalea, soarta grea a dezmoșteniților lipsiți de un adăpost și de o bucată de pîine ; ea zugrăvea scene de serbări populare, satiriza moravurile claselor dominante ale so-

cietăți. Muzica populară poseda și mijloace de expresie tipice. Propagatorii ei erau muzicanții ambulanți (skomorohii din Rusia, jonglerii din Franța, spielmanii din Germania etc.).

Artei muzicale populare i se opunea muzica bisericească a cultului creștin — ortodoxă în Bizanț și catolică în biserica romană apuseană.

Cu toată străduința clerului de a subordona influenței sale arta populară și de a folosi muzica bisericească pentru înrobirea spirituală a maselor, cu toate persecuțiile sălbatice dezlănțuite împotriva muzicanților populari de către clerici, care apărau interesele feudalilor proprietari de pământ, muzica populară pătrunde tot mai adînc în coralul bisericesc sub formă de intercalări (secvențe, tropi), sub forma dramei liturgice, a elementelor polifoniei, a pieselor de muzică populară instrumentală, cucerindu-și treptat și în biserică dreptul la existență.

O deosebită importanță capătă cultura muzicală a țărilor slave, care înflorește strălucit la începutul epocii feudale în statul bulgar și în Rusia veche ; către sfîrșitul primului mileniu și la începutul celui de-al doilea, găsim o cultură muzicală populară înfloritoare și în alte țări slave (Cehia, Polonia).

Popoarele slave opun o rezistență hotărîtă asaltului bizantinismului, care caută să-și subordoneze arta muzicală a altor popoare, să distrugă și să uniformizeze trăsăturile specifice fiecăruia. Un imens rol pozitiv l-a avut lupta popoarelor slave pentru conservarea și dezvoltarea particularităților naționale autohtone ale propriei lor culturi muzicale, bazate pe structura specifică a intonațiilor muzicii populare.

Noua perioadă a evului mediu, care începe pe la jumătatea secolului XI, perioada încheierii procesului de feudalizare în principalele țări vest-europene și de întemeiere și creștere a orașelor medievale, a dus în domeniul culturii muzicale la o și mai mare sporire a importanței muzicii populare. Influența acesteia în domeniul serviciului religios se intensifică ; în oraș joacă un rol tot mai mare breslele de muzicanți, din care făceau parte foștii muzicanți nomazi, de curînd stabiliți în orașe ; clericii călători și studenții pribegi (vaganții, goliarzii) îngroașe rîndurile propagatorilor muzicii populare.

Arta muzical-poetică cavalerească, întemeiată tot pe cîntecul popular, se dezvoltă, iar în orașe se încheagă genurile polifoniei (*organum, discantul, conductus*-ul, *motetul*), care își au și ele izvoarele în arta populară.

Își face apariția scrierea muzicală, la început în mănăstiri, catedrale, universități și în alte focare ale culturii muzicale medievale. Se fixează în scris nu numai muzica feudalilor și a clerului superior, ci și numeroase lucrări de muzică populară, fapt care permite identificarea trăsăturilor caracteristice ale muzicii populare din acea perioadă în diferite țări.

Devin cunoscute numele celor mai de seamă reprezentanți ai artei muzicale, atît dintre trubaduri, truveri și minnesängeri, cît și din rîndurile muzicienilor urbani.

Astfel, cultura muzicală a feudalismului, cu toată limitarea relativă a conținutului și a mijloacelor ei de expresie, reprezintă, în ultimă instanță, o etapă mai avansată în comparație cu muzica lumii antice. Caracterul realist al celor mai bune lucrări muzical-poetice monodice și, la orașe, al celor mai reușite realizări ale artei polifonice timpurii, pregătește terenul pentru marea înflorire a culturii și artei în perioada următoare — în epoca Renașterii.

CULTURA MUZICALĂ A EPOCII RENAȘTERII

1. INTRODUCERE

Cultura epocii Renașterii

Perioada apariției și a dezvoltării relațiilor capitaliste și a formării națiunilor burgheze a fost o etapă importantă în istoria țărilor europene și epoca unor ascuțite lupte de clasă. Din punct de vedere cronologic, ea ține cam de la jumătatea secolului XV și pînă la începutul secolului XVII.

Pentru întreaga cultură și artă a acestei perioade a avut o imensă importanță procesul de formare și dezvoltare a națiunilor, a limbilor, procesul de unificare a culturii.

O dată cu apariția capitalismului, cu lichidarea fărîmițării feudale și cu formarea limbilor naționale, *popoarele* s-au transformat în *națiuni*. Acest fenomen are o importanță fundamentală pentru înțelegerea corectă și științifică a culturii secolelor XV—XVII, cînd elementele structurale ale națiunii erau deja în curs de formare, iar capitalismul nu avusese încă timp să se ridice. Desigur, crearea culturilor naționale a fost precedată, cu mult timp înainte, de stabilirea unei anumite *unități culturale a popoarelor*, care abia mai tîrziu au devenit *națiuni*. Astfel, și dezvoltarea culturilor muzicale naționale a avut loc abia după o perioadă mai mult sau mai puțin îndelungată, în cursul căreia existau deja în muzică trăsăturile caracteristice ce deosebeau popoarele între ele.

Nașterea culturilor naționale, inclusiv a culturilor muzicale, a fost legată în mai multe țări, și ca esență și ca timp, de epoca Renașterii.

După cum se știe, secolele XV—XVI au fost, într-o serie de țări europene, timpul dezvoltării și al înfloririi culturii Renașterii. Renașterea a fost consecința apariției în sînul vechii orînduiri feudale a noilor relații capitaliste, fenomen de care sînt legate transformarea orășenilor medievali în clasa burgheziei, prefacerile în domeniul suprastructurii politice ducînd la crearea unei noi forme de stat feudal, monarhia feudal-absolutistă.

Astfel, epoca Renașterii își marchează începutul în toiul unei înverșunate lupte de clasă. De partea orînduirii sociale feudale în descompunere stăteau nobilimea feudală și biserica catolică, iar de partea noilor relații capitaliste în curs de dezvoltare s-au aflat — în virtutea condițiilor istorice — pătura burgheză pe cale de închegare, sărăcimea orașelor, precum și țărănimea răsculată, care, ducînd o luptă de masă împotriva feudalilor proprietari de pămînt, croia drumul umanismului și al protestantismului — „varietate burgheză a creștinismului" (Engels).

Clasicii marxismului au dat o caracterizare exhaustivă a rolului social obiectiv și a conținutului ideologic al epocii Renașterii. Engels numește personalitățile Renașterii italiene, titani „ca forță a gîndirii, pasiunii și

caracterului, ca multilateralitate și erudiție. Oamenii care au fondat dominația actuală a burgheziei, au fost tot ce doriți, dar nu oameni burghezimărginiți" [1].

Aceste cuvinte subliniază că marile personalități ale Renașterii (secolele XIV—XVI) au fost un produs al *profundelor necesități progresiste ale evoluției sociale* din acea epocă și că apariția lor răspundea *atît intereselor burgheziei, cît și ale țărănimii și ale maselor de plebei din orașe.*

Nu îngrădirile burgheze, ci lupta eroică a maselor populare împotriva vechii orînduiri sociale nedrepte, împotriva aristocrației și a clerului catolic, a determinat caracterul autentic revoluționar, novator, al orientărilor progresiste din domeniul filozofiei, al științei și al artei Renașterii, înaltul lor nivel moral, năzuința spre adevărata cunoaștere a naturii și a omului, precum și ideea lor fundamentală — aceea a eliberării de sub jugul asupritorilor.

Acesta a fost izvorul viabilității marilor opere ale epocii Renașterii și una din principalele premise ale valorii artistice pe care ele continuă s-o reprezinte chiar și în zilele noastre.

În această epocă s-au pus bazele științelor naturii — în accepțiunea contemporană a cuvîntului — care s-au dezvoltat pe atunci „în ambianța unei revoluții generale" și erau ele însele „totalmente revoluționare" (Engels). Descoperirea Americii, a drumului pe calea apei spre India, prima călătorie în jurul lumii, au schimbat cu totul și au lărgit nemăsurat concepțiile despre pămînt. Apar unul după altul reprezentanții unei gîndiri filozofice progresiste asupra naturii — Nicolaus Cusanus, Cardano, Telesio, Paracelsus. În epoca Renașterii, una din cele mai eficace arme ideologice folosite de forțele înaintate ale societății a fost concepția materialistă despre lume, concepție care declarase război misticismului religios. Aici a jucat un mare rol lupta începută de marele savant slav, polonezul Nikolaj Copernik (1473—1543) și continuată de remarcabilii savanți italieni Giordano Bruno (1550—1600) și Galileo Galilei (1564—1642), pentru o teorie cu adevărat științifică a alcătuirii universului, în locul învechitului sistem al lui Aristotel și Ptolemeu, care considerau pămîntul centru al universului.

În acea vreme a avut o mare importanță progresistă învățătura fondatorilor socialismului utopic Thomas More (1478—1535) și, mai ales, Tommaso Campanella (1568—1639), care au criticat societatea exploatatoare, militînd pentru ideea egalității politice și economice, și au zugrăvit un tablou ideal al vieții fericite a oamenilor viitorului.

O orientare ideologică progresistă a fost *umanismul* [2], care s-a manifestat nu numai în știință și filozofie, ci și în literatură și artă.

Pentru umanismul acelei vremi e caracteristic interesul pentru personalitatea umană, pentru sentimentele omului, pentru lumea lui interioară și afirmarea dreptului său la fericirea pămîntească.

---

[1] Engels F., *Dialectica naturii*, Ed. de Stat Politică, 1946, pag. 6.

[2] Umanismul perioadei Renașterii a fost un curent progresist în cultura burgheză timpurie vest-europeană; el a luat naștere în secolele XIV—XV. Ideologii Renașterii opuneau teologiei medievale un nou ideal, al omului stăpînit de sentimente și interese pămîntene.

Importanța lucrărilor primilor umaniști e mare. Luptînd împotriva teologiei și a scolasticii medievale, ei au contribuit la formarea unei concepții laice despre lume, la elaborarea unei teorii a cunoașterii realității pe baza experienței, la subminarea dictaturii spirituale a bisericii.

În legătură cu aceasta, e lesne de înțeles dorința de a lupta împotriva feudalismului și a ideologiei sale, împotriva ascetismului, a fățărniciei bisericii catolice, dorință atît de caracteristică pentru cei mai de seamă reprezentanți ai Renașterii ; e lesne de înțeles marea atenție acordată antichității, năzuința de a face să renască idealurile estetice și etice avansate ale culturii antice din perioada sa de înflorire, în care burghezia, pe atunci progresistă, căuta și găsea un sprijin ideologic în lupta ei *împotriva feudalismului, împotriva concepției acestuia despre lume, împotriva dogmelor catolicismului.*

„Antichitatea atrăgea prin caracterul său uman... Prin antichitate se elabora noul", — scria Herțen [1].

Totuși, ar fi o eroare să se supraevalueze necritic realizările culturii Renașterii, trecîndu-se cu vederea laturile ei negative. Repercusiunile acestora în viața socială a secolelor XV—XVI au fost contradicțiile interne care au caracterizat epoca Renașterii : între mișcarea viguroasă a maselor populare — care a generat cele mai de seamă realizări ale culturii — și acea amprentă de aristocratism care a caracterizat multe concepții umaniste, avînd adesea trăsături abstracte, livrești ; între conținutul înaintat, veridic al artei și subiectele ei, formele ei de întruchipare, adesea religioase.

Umanismul nu a fost un curent ideologic monolitic și deplin consecvent ; și în sînul lui a avut loc o luptă între elementele progresiste și cele reacționare. Unii reprezentanți ai umanismului au fost și luptători neînfricați pentru ideile înaintate, ca Giordano Bruno și Servet, arși fără milă pe rug, sau ca Tommaso Campanella, care a apărat ideea egalității între oameni, îndrăzneală pe care a plătit-o cu 27 de ani de închisoare. Dar tot umanist a fost și reprezentantul hedoniștilor [2] aristocrați și limitați, Lorenzo Valla (1407—1457), care declara că „adevăratul bun este plăcerea" și că „interesele altor oameni au o importanță secundară în comparație cu cele personale".

Renașterea a fost și epoca unor mișcări religioase de mare amploare (mișcarea husită în Cehia, luteranismul în Germania, calvinismul în Franța).

Toate aceste manifestări variate ale mișcărilor religioase antifeudale din acea vreme pot fi înglobate într-un termen comun — *protestantismul* [3].

Baza de clasă a protestantismului este apropiată de cea a umanismului, cu toate deosebirile dintre aceste două mișcări. Și aici „lupta era dusă pentru a supune dominației capitalului, adică burgheziei, monarhia care... mai păstra încă urme feudale ; aceasta și-a găsit expresia religioasă în *lupta dintre papalitate și reformă"* (Marx), în timp ce mișcările largi de masă, autentic democratice (a taboriților, a anabaptiștilor ș.a.), negăsind sprijin din partea burgheziei, ba fiind și trădate de aceasta, nu au putut repurta victoria în condițiile acelei epoci.

Și totuși, principala forță motrică a progresului social au fost pe atunci țărănimea răsculată și precursorii revoluționari ai proletariatului de la orașe, care, prin lupta de masă și prin răscoale, clătinau bazele orîn-

---

[1] Herțen A. I. *Diletantismul în știință. Opere filozofice alese,* vol. I, M., 1946, pag. 40.

[2] *Hedonism* (de la cuvîntul elin *idoni* — desfătare) era un curent filozofic care afirma că plăcerea, desfătarea, este bunul suprem, iar căutarea plăcerilor este scopul vieții.

[3] *Protestantismul* și *reforma* sînt termeni adecvați în cazul dat.

duirii feudale. Unul din caracterele specifice ale acestor mișcări de masă era că, pe atunci, ele luau de obicei *o formă religioasă*. Aceste mișcări populare sînt cele care au pregătit terenul social-politic pentru apariția și dezvoltarea atît a protestantismului, cît, în ultimă instanță, și a umanismului.

Protestantismul în diferite mișcări naționale a jucat un mare rol în dezvoltarea și întărirea trăsăturilor comune ale culturii muzicale a popoarelor, mai ales în domeniul *muzicii populare*. Spre deosebire de umanism, care avea un cerc relativ restrîns de reprezentanți, protestantismul era mai curînd o mișcare de masă, care s-a extins în păturile largi ale populației [1].

De aceea este necesar un studiu deosebit de atent al muzicii populare din epoca Renașterii, căci în sînul ei s-au manifestat cel mai devreme și cel mai puternic tendințele înaintate de dezvoltare a noii arte progresiste. Cîntecul popular, care acționa prompt și exact la noile fenomene sociale, a fost cel care a vădit cea mai mare soliditate (stabilitate) și *viabilitate* în evoluția istorică a popoarelor. Nu e întîmplător nici faptul că tocmai în muzica populară au început să se manifeste și să se fixeze cel mai de timpuriu trăsăturile naționale ale culturii muzicale.

Cultura muzicală a epocii Renașterii

Unul din fenomenele cele mai caracteristice ale culturii muzicale umaniste din secolele XV—XVI a fost dezvoltarea impetuoasă a muzicii laice înaintate, ofensiva acesteia împotriva vechii culturi muzicale bisericești. Ca dovadă pot servi nenumăratele genuri laice, larg răspîndite în acea vreme, ca *frottolele, villanellele, chansons* franceze, *villancicos* spaniole, cîntecele polifonice engleze și germane, genurile poloneze de dans, caracterizate prin „veselie și libertatea gîndirii" (Engels).

Cea mai înaltă realizare a artei muzical-dramatice umaniste a fost opera. Apariția acesteia a fost pregătită concomitent în țări diferite (Italia, Franța, Spania, Anglia, Polonia), însă rolul decisiv a fost jucat, în virtutea unor condiții istorice concrete (despre acesta v. mai departe), de cultura artistică a Italiei.

Genurile vocale și vocal-instrumentale laice înaintate își proclamau tot mai hotărît dreptul la un rol mai important în cultura muzicală și luptau să ia locul misselor, al motetelor și al celorlalte genuri ale muzicii bisericești.

Madrigalul italian, iar după el cel englez și german și genurile de cîntece din diferite țări au reflectat strălucit atenția — caracteristică pentru arta umanistă a Renașterii — față de lumea interioară a omului, pînă atunci cu totul sufocată sub apăsarea bisericii și feudalismului.

Manifestări importante ale tendințelor înaintate în muzica acelei vremi au fost nu numai noile subiecte, noile *imagini* muzical-poetice, corespunzînd orientărilor progresiste din sînul umanismului și al protestantismului, ci și schimbările profunde în ceea ce privește *mijloacele de expresie muzicală*.

În multe genuri ale creației muzicale culte (laudele, frottolele, villanellele, cîntările de rit protestante, muzica instrumentală în întregimea sa

[1] Este adevărat că și protestantismul, la rîndul său, a căpătat curînd trăsăturile dogmatismului religios.

ș.a.) apare ca principiu conducător melodica populară. Cîntecele populare sînt folosite în calitate de *cantus firmus* [1] și în muzica polifonică (adesea, chiar în muzica de cult). Dezvoltarea polifoniei populare în Europa apuseană a dus la închegarea și fixarea legilor așa-numitului „stil sever" al polifoniei — una din culmile muzicii polifonice din acea perioadă. Stilul sever este socotit pînă în zilele noastre o etapă însemnată în istoria polifoniei.

Nu e o întîmplare faptul că dezvoltarea viguroasă a muzicii polifonice [2] începe în epoca Renașterii. În acea vreme, succesele științelor experimentale, interesul față de realitatea înconjurătoare, față de lumea interioară a omului, permit ca și în muzică să fie reflectată mai profund, mai multilateral și mai diferențiat realitatea în trăsăturile ei esențiale.

Alături de această condiție decisivă trebuie să se țină seama de împrejurările favorabile dezvoltării *măiestriei profesionale* (premiză absolut necesară pentru stăpînirea complicatei arte polifonice), ca organizarea — în orașele bogate comerciale și industriale (mai ales nordul și nord-vestul Europei) — a așanumitelor *maîtrises*, adică a unor școli-internate de cîntăreți bisericești — un fel de capele corale unde elevii învățau de mici cîntecul, orga, teoria muzicală și obiecte de cultură generală, fiind în acest fel asigurată perfecționarea sistematică a aptitudinilor lor muzicale.

Astfel, se formează *muzicantul de tip nou* — nu diletantul din rîndurile aristocrației, nu jonglerul sau spielmanul, adesea purtător ignorant al muzicii de tradiție orală, — ci profesionistul care a făcut studii muzicale speciale multilaterale.

O altă condiție a apariției unei polifonii evoluate au fost succesele din domeniul *notației* muzicale. Cu toată marea importanță a varietăților muzicale ale polifoniei populare, numai existența unei notații muzicale permitea obținerea unei caracteristici calitative clare a melodiilor care sună concomitent, determinînd exact atît înălțimea cît și durata fiecărei note componente a liniilor melodice care se desfășoară simultan.

Profesionismul muzical a dus la formarea *școlilor muzicale polifonice* naționale, care au apărut în cele mai mari centre ale culturii muzicale orășenești, unde existau largi posibilități în ceea ce privește instruirea, formarea și activitatea practică a meșterilor artei polifonice.

Una din cele mai vechi școli polifonice formate în Europa apuseană a fost aceea a Angliei, care s-a dezvoltat rapid pe baza bogatei polifonii populare și care a ajuns la înflorire în creația lui Dunstable, în prima jumătate a secolului XV. Cea mai influentă școală vest-europeană de artă polifonică din epoca Renașterii a fost *școala neerlandeză* (sau *franco-flamandă*); marile orașe înfloritoare Cambrai, Bruges (Brugge), Anvers și altele devin pe la jumătatea secolului XV centre culturale importante și pepiniere de maeștri ai artei polifonice.

Ceva mai tîrziu, în secolul XVI, legate în chip creator de școala neerlandeză, s-au ridicat o serie de noi școli de muzică polifonică (venețiană, romană, spaniolă, poloneză, cehă, germană etc.).

---

[1] *Cantus firmus* este melodia de bază, adesea repetată de mai multe ori care mergea la vocea a doua de jos a lucrărilor polifonice (la așa-numitul tenor). În calitate de *cantus firmus* se foloseau adesea melodii laice populare, accesibile, ușor de memorat și cunoscute în popor.

[2] A muzicii polifonice bazate pe simultaneitatea unor voci contrastante, dezvoltate melodic.

Aceste şcoli se deosebeau de cea neerlandeză prin propriile lor particularităţi stilistice şi prin procedee creatoare originale, legate de tradiţiile muzicale ale ţărilor respective. Polifonia autohtonă creată de popoarele slave — bazată pe particularităţile cîntecelor populare slave (şcolile polifonice poloneză şi cehă din secolele XV—XVII, polifonia rusă din secolele XVI—XVII) — devine un fenomen artistic de o deosebită însemnătate.

Muzica polifonică a diferitelor şcoli naţionale se sprijinea pe creaţia populară a ţării respective şi se forma în lupta contra reacţiunii bisericeşti care apăra dogmele depăşite ale vechii monodii de cult de noile tendinţe democratice ale muzicii, de influenţa lucrărilor polifonice, bazate pe aceste tendinţe, ale compozitorilor progresişti. Deşi în creaţia maeştrilor «stilului sever» muzica bisericească ocupa un loc important, totuşi, alături de lucrările pe texte religioase, aceşti compozitori scriau multe cîntece polifonice laice, în care s-a reflectat bogatul univers de idei şi sentimente, caracteristic pentru epoca Renaşterii.

Elemente realiste pătrundeau şi în muzica bisericească. În motet, genul favorit al acelei vremi, se împleteau liber textele şi melodiile laice şi religioase. Melodiile cîntecelor populare laice, unele dintre acestea fiind de dragoste sau glumeţe, erau folosite alături de coralul gregorian tradiţional ca bază muzicală tematică în diferite lucrări bisericeşti pînă la missă — gen legat de cea mai mare formă muzicală ciclică a acelei perioade.

Maeştri «s t i l u l u i s e v e r» (ai «scriiturii severe») cultivau o polifonie ce avea cu precădere un caracter vocal coral şi excludea tot ce ar fi putut prezenta greutăţi pentru vocile care cîntau fără acompaniament instrumental (unele partide ale lucrărilor vocale erau încredinţate uneori instrumentelor muzicale, însă în lucrările «stilului sever» muzica instrumentală nu a căpătat în acea vreme o dezvoltare de sine stătătoare).

În muzica «stilului sever», ca element de legătură în afară de text serveau şi mijloacele pur *muzicale*, care confereau lucrării coeziune şi unitate : prezenţa unui *cantus firmus*, care străbătea, ca un fel de „pivot", toate părţile lucrărilor polifonice ample, lega aceste părţi într-un singur tot. Adesea, *cantus firmus* se repeta de la început pînă la sfîrşit în fiecare parte a lucrării polifonice, conferindu-i şi pe această cale o anumită unitate. O funcţie unificatoare era îndeplinită şi de «capul de temă» — cu care începea adesea fiecare din părţile lucrării ciclice.

Însă principalul mijloc muzical care conferea coeziune şi unitate lucrării era aşa-numita *imitaţie*, adică repetarea identică sau cu modificări, la vocea care intră, a melodiei executate imediat înainte de o altă voce. Marele compozitor rus S. I. Taneev, unul dintre cei mai de seamă maeştri ai polifoniei, scria despre arta remarcabilă a muzicii polifonice a Renaşterii : „trecerea succesivă prin toate vocile a uneia şi aceleiaşi melodii, repartizarea uniformă a materialului tematic între toate vocile, conferea mişcării acestora o extremă coeziune" [1].

În şcoala franco-flamandă şi în alte şcoli polifonice naţionale din secolul XV pînă la începutul secolului XVII au fost dezvoltate diferite genuri de imitaţie [2], ceea ce a dus ulterior la cea mai înaltă formă contrapunctică — *fuga*.

[1] T a n e e v. *Contrapunctul mobil al scriiturii severe*, Leipzig, 1909, pag. 4.
[2] Imitaţia canonică, imitaţia prin mişcare contrară, prin augmentare, prin diminuare.

Pentru ca fiecare din vocile unei lucrări polifonice să poată repeta liber tema dată, vocea respectivă trebuia să aibă o mare independență a mișcării, nefiind din acest punct de vedere cu nimic mai prejos de celelalte voci.

Astfel a luat ființă arta imitației neîntrerupte, care a atins un înalt grad de perfecțiune în lucrările franco-flamanzilor Josquin, Orlando Lassus, ale marelui italian Palestrina, ale remarcabilului compozitor polonez Mikolaj Zielinski ș. a.

În construcția formei unei lucrări mari, mai ales în cazul formei ciclice, maeștrii polifoniști ai «scriiturii severe» realizau uneori un *contrast* considerabil între părți, păstrînd totodată unitatea întregului. Mijloace ale obținerii acestui contrast erau : opunerea registrelor vocilor, a numărului de voci, a diferitelor forme și a ordinei intrărilor imitative, opunerea măsurilor pare și impare, a mișcării ritmice — mai vioaie și mai lente.

Importanța polifoniei «stilului sever» constă în aceea că ea a creat pe baza unei melodici bogate, amplu dezvoltate, o mare varietate de mijloace de expresie muzicală, bazate pe însușirile fundamentale ale muzicii populare.

Principala realizare a muzicii înaintate din epoca Renașterii a fost caracterul nou al întregii dezvoltări intonaționale melodice, fluiditatea, suplețea, cantabilitatea ; folosirea pe scară mai mare ca în trecut a melodicii „de suflu larg", care este cel mai strălucit și mai direct mod de exprimare a sentimentelor omenești.

Afirmarea personalității — una din cuceririle progresiste ale tinerii culturi umaniste — și-a găsit în aceste melodii un mijloc de expresie fin și viguros ; fără el ar fi fost imposibilă cristalizarea genului de *operă* — cea mai de seamă realizare a culturii muzical-teatrale din epoca Renașterii. În operă, această melodică de tip nou ajunge la cea mai deplină și mai bogată dezvoltare.

Arta teatrului muzical a fost cea care a chemat la viață un cînt nou, în care „sunetul cîntat a devenit expresia bogăției emoționale a inimii umane în manifestările ei nelimitate" (B. V. Asafiev).

O mare realizare a culturii muzicale înaintate a Renașterii, după operă, a fost dezvoltarea muzicii instrumentale, sprijinindu-se pe noile varietăți de instrumente cu arcuș, care avea posibilitatea de a „cînta" (viola, lira cu arcuș, *viola da gamba*, dar mai ales vioara), iar pe de altă parte, pe lărgirea considerabilă a mijloacelor de expresie ale instrumentelor cu claviatură (orga, clavicordul, clavecinul), în ce privește succesiunile armonice ale acordurilor. În epoca Renașterii se perfecționează rapid și lăuta — unul din cele mai răspîndite instrumente în muzica de amatori și în activitatea concertistică.

2. CULTURA MUZICALĂ A ITALIEI

Cultura și arta Renașterii în Italia

Cultura Renașterii a apărut și s-a dezvoltat mai întîi în Italia. Faptul a fost determinat de împrejurările istorice favorabile, între acestea situîndu-se pe prim plan dezvoltarea extrem de timpurie în Italia a noilor relații capitaliste. Marx a arătat că în Italia „a avut loc mai devreme ca în alte țări dezvoltarea producției capitaliste și descompunerea relațiilor feudale".

Dezvoltarea noilor forțe și relații de producție a dus, în ultimă instanță, la apariția și înflorirea culturii progresiste a Renașterii italiene.

Învățații, filozofii și artiștii italieni se situează printre cele mai de seamă personalități ale Renașterii. În Italia au înflorit astronomia, mecanica, s-au perfecționat metodele matematice, au renăscut științele naturii bazate pe experiență. În filozofia italiană a acelei vremi s-a făcut simțită intens lupta dintre materialism și scolastica medievală.

Cunoașterea științifică a universului, a legilor naturii, lupta împotriva dictaturii spirituale a catolicismului, ura față de apăsarea și fărădelegile feudalismului — iată trăsăturile caracteristice ale ideologiei progresiste a Renașterii italiene. Pe aceleași baze și în aceeași direcție a înflorit literatura și arta înaintată a Italiei, care a dăruit lumii în decurs de câteva secole (de la sfîrșitul secolului XIII pînă în prima jumătate a secolului XIV) scriitori de talia lui Dante, Boccaccio, Petrarca, Ariosto și mari maeștri ai picturii ca Rafael, Michelangelo și Leonardo da Vinci.

Perioada Renașterii a fost caracterizată în Italia și prin dezvoltarea impetuoasă a poeziei și muzicii populare de masă. Este semnificativ că, la fel ca în cultura muzical-poetică populară, și în creația artiștilor înaintați ai Renașterii italiene — în literatură, pictură, sculptură, muzică — se afirmă orientarea *realistă*. Năzuința spre reflectarea veridică, plastică, poetică a realității în artă corespunde întru totul străduinței de atunci a științei progresiste de a dezvălui legile obiective ale realității și era în concordanță cu *necesitățile imperioase ale evoluției sociale*.

În Italia, la începutul Renașterii a jucat un rol important și moștenirea lăsată de civilizația antică. În „statuile dezgropate din ruinele Romei antice, — scria Engels, — a apărut o lume nouă — antichitatea greacă, iar vechea filozofie elină redescoperită a constituit pentru oamenii învățați ai Renașterii o armă puternică în lupta împotriva ideologiei feudale.

Și în muzica italiană din epoca Renașterii era evidentă lupta dintre tendințele democratice, realiste, și arta feudală aristocratică muribundă, reprezentată prin muzica bisericii catolice.

Muzica populară

Rolul conducător îl păstrează creația de cîntece populare, care devine baza muzicii culte. Intonațiile populare stau la baza cîntecelor de carnaval, a genurilor populare laice — laudele, frottolele, villanellele — dar pătrund și în muzica bisericească, chiar și în missele polifonice.

Melodiile populare capătă o importanță tot mai mare și în domeniul muzicii instrumentale. Astfel, în piesele instrumentale ale vestitului organist și clavecinist al Renașterii italiene, F r e s c o b a l d i, sînt folosite pe scară largă motive și intonații de cîntece populare, luate pînă și din cîntecele care se executau, printre altele, la spectacolele date cu urși și maimuțe dresate.

Această legătură cu creația populară a asigurat muzicii Renașterii italiene un nou caracter al întregii dezvoltări melodice. Era evidentă nu numai în motivele luate direct din muzica populară, ci și în întreaga structură muzicală, în caracterul polifoniei italiene : de aici provine supletea, suculența melodicii, care a pregătit trecerea treptată la omofonie, mai ales în genurile muzicale teatrale și în cantate, al căror rol a fost deosebit de mare.

Înflorirea interpretării la instrumentele cu arcuș

Caracterul cantabil al muzicii era legat de faptul că în Italia s-a dezvoltat rapid grupul principal al instrumentelor cu arcuș. Folosirea acestora a oferit posibilitatea obținerii unei cantilene expresive, cantabile, cu un suflu larg, creată după modelul cantilenei vocale. În mîinile unui interpret inscusit, instrumentul, după cum se spunea, începea să *cînte*. Răspîndirea muzicii instrumentale a contribuit la dezvoltarea facturii omofonice și a armoniei funcționale, iar constituirea marilor ansambluri instrumentale îndemna pe compozitori să folosească pe scară largă paleta de culori a timbrelor sonore.

Tocmai acele trăsături ale muzicii instrumentale (care au atras persecuții din partea autorităților bisericii catolice) și anume melosul popular, ritmurile de dans și de marș, precum și efectul expresiv al cantilenei, — erau prezente în muzica Renașterii italiene.

Cel mai important dintre instrumentele cu coarde și arcuș — vioara din zilele noastre — a apărut în cercurile umaniste abia în ultimul pătrar al secolului XVI.

Pînă atunci, locul principal în muzica instrumentală a umaniștilor a fost ocupat de lăută. Primele partide de violine într-un ansamblu instrumental cunoscute nouă datează din deceniul al noulea al secolului XVI. Către sfîrșitul secolului XVI, în Italia începe să se dezvolte producția de viori, maeștrii cremonezi constructori ai acestor instrumente — Amati, Stradivari, Guarneri și alții — ajung să fie cunoscuți și dincolo de hotarele țării lor.

Vioara a avut de luptat nu numai cu lăuta pentru a se plasa pe primul loc: în activitatea muzicală a claselor privilegiate era răspîndită și viola, ale cărei sunete dulci și voalate cadrau excelent cu caracterul și spiritul saloanelor umaniștilor, în timp ce vioara a fost la început un instrument popular și ca origine și în ce privește calitățile sale muzicale.

Originea populară a viorii ne exprimă nu numai proprietățile ei muzicale — sunetul limpede, mobilitatea execuției, posibilitatea obținerii unor contraste dinamice, — ci și strînsele legături ale repertoriului violonistic cu cîntecul și dansul popular.

Caracterele distincte ale artei violonistice se conturează tot mai clar în lucrările lui Baldissera Donato (1530—1603) și Lodovico Viadana (*Concertele bisericești* ale acestuia datează din 1602). Din a doua jumătate a secolului XVI ni s-a păstrat numele primului violonist italian de seamă — Giovanni Battista Giacomelli, poreclit „*Il Violino*“ („Vioara“), care a fost vestit pentru măiestria conducerii largi a arcușului și pentru tehnica *legato*-ului. Este important că încă pe atunci erau foarte mult apreciate acea respirație largă a arcușului, caracterul cantabil al viorii. Un nou pas înainte în evoluția interpretării violonistice este legat de creația lui Monteverdi, care dezvoltă tehnica pasajelor, utilizează sistematic *tremolo* și *pizzicato*, folosind pe scară largă resursele dinamice ale instrumentelor cu arcuș — de la cel mai gingaș *pianissimo* pînă la un *fortissimo* plin de patos eroic.

Se dezvoltă impetuos și interpretarea solistică, fixîndu-se în creația unuia dintre cei mai mari violoniști din prima jumătate a secolului XVII, Biagio Marini, care a activat aproape deoăzeci de ani, începînd din anul 1613, ca violonist al catedralei San Marco din Veneția.

Muzica de orgă și clavecin în Italia

Un mare progres a fost marcat și în domeniul interpretării la orgă și clavecin. Începînd din deceniul al cincilea al secolului XVI crește considerabil numărul de culegeri de piese pentru orgă și apare o pleiadă de organiști de frunte, între care Willaert, Andrea și Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Cavazzoni. Acești maeștri pun bazele artei organistice italiene și creează genuri de muzică instrumentală ca *ricercarul, canțona, toccata.*

Canțona este de obicei un cîntec în trei părți [1], cu caracter erotic. *Toccata* [2] este un gen pur instrumental. Într-o astfel de piesă acordurile introductive și de încheiere se învecinează cu pasaje de virtuozitate, care folosesc resursele instrumentelor de claviatură.

Se dezvoltă intens interpretarea la instrumentele cu coarde și claviatură, mai ales la clavecin, fiind folosite pe scară largă dansurile populare și prelucrările de cîntece laice populare. Importantul compozitor și improvizator la orgă și clavecin Girolamo Frescobaldi (1583—1643) îmbina o mare forță emoțională de expresie cu libertatea declamativă a expunerii ; el a prelucrat numeroase dansuri pentru clavecin, creînd întregi cicluri de dansuri. În piesele sale pentru clavecin utiliza melodii de stradă și cîntece țărănești. Așa era, de exemplu, *«Girolametta»*, pe care o cîntau cerșetorii orbi, sau *«Spagnoletta»*, al cărei motiv era de asemenea extrem de popular. Baza de cîntec popular al unor astfel de lucrări a dus la elaborarea unor noi mijloace de expresie, rolul cel mai important căpătîndu-l la Frescobaldi formele libere de variațiuni.

Democratismul lui Frescobaldi a provocat aspre critici din partea muzicanților conservatori, care-l numeau un om necioplit, incapabil să înțeleagă cuvintele care nu se întîlnesc decît rar în limba oamenilor simpli. Ei căutau în fel și chip să-l discrediteze, pentru că dînsul compunea — după spusele lor, — numai fantezii, dansuri și alte „nimicuri".

În ce privește conținutul ideologico-emoțional și sfera imaginilor muzical-poetice, creația instrumentală era în întregime exclusiv laică, opunîndu-se fățiș regulilor și tendințelor esteticii muzicale a catolicismului. Muzica instrumentală în totalitatea ei era o artă umanistă, deoarece conținutul ei îl constituiau sentimentele, durerile, gîndurile și aspirațiile omului. Această artă era realistă, căci năzuia spre adevărul de expresie a sentimentelor și ideilor general valabile ; ea se alimenta din sursele cîntecului popular și era legată de practica muzicală a poporului.

Autonomia principalelor centre ale Italiei în epoca Renașterii

Faptul că în epoca Renașterii Italia era fărîmițată într-o mulțime de mici stătulețe — principate, orașe-republici — a influențat considerabil cultura ei artistică, inclusiv cea muzicală. State de sine stătătoare erau Toscana (avînd ca oraș principal Florența), Veneția, Verona, Pisa, Neapole și altele. Toate acestea erau stătulețe mici, ce se dușmăneau adesea între ele, ceea ce împiedica unificarea Italiei într-un singur organism statal. Această unificare a devenit posibilă abia în a doua jumătate a secolului XIX, drept rezultat al unui mare avînt al mișcării de eliberare națională. Una din cauzele dezmembrării era concurența îndîrjită dintre diferitele regiuni și orașe,

[1] Structura ei este A—A—B.
[2] De la verbul *toccare*, care înseamnă „a atinge" (clapele cu degetele).

care s-a manifestat cu o deosebită forță tocmai în momentul maximei înfloriri economice și culturale a orașelor italiene, cînd fiecare mare oraș din Italia avea propria sa școală de pictură și de creație poetică. Centre mari, ca Florența, Veneția, Roma, au avut de asemenea școli și orientări muzicale proprii.

Datorită acestei particularități a vieții social-politice și economice a Italiei în epoca Renașterii, este mai indicat să examinăm cultura muzicală italiană din acea vreme, ocupîndu-ne pe rînd de cele mai importante centre muzicale.

Cultura muzicală a Florenței

Cel mai devreme s-a dezvoltat cultura muzicală la Florența — unul din cele mai mari centre economice și culturale ale începutului Renașterii.

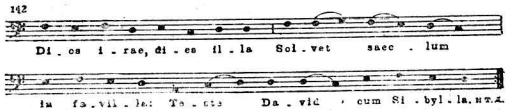
În secolul XIV la Florența se construiesc numeroase edificii mărețe; înflorește pictura, cu Giotto și școala acestuia; operele lui Dante, Petrarca și Boccaccio sporesc și ele gloria Florenței; se fondează aici și o universitate; dialectul toscan devine, cu timpul, limba literară a întregii Italii.

Lucrările care zugrăvesc viața Florenței din acea vreme, de exemplu în *Decameronul* lui Boccaccio, cuprind multe informații și în legătură cu viața muzicală. Este vorba de cîntecele de dimineață ale lucrătorilor, de cîntecele plugarilor. În piețe se dansa în sunetele muzicii, se narau nuvele într-o recitare apropiată de cînt. Contemporanii vorbesc despre marea răspîndire a dansurilor în cerc acompaniate de cînt, ce apar și în tablourile care înfățișează viața Florenței în epoca Renașterii. Muzica însoțea spectacolele date de trupele de jongleri ambulanți, cortegiile de nuntă, procesiunile funebre, răsunînd fără încetare pe străzi și în piețe.

Un loc important îl avea muzica și în străvechile sărbători de mai. În acele zile, întregul popor ieșea în stradă, prin piețe se instalau mese cu bucate alese. Orășenii cîntau din gură și la instrumente și dansau. Erau intonate imnuri în cinstea primăverii și cîntări vesele («cîntece de mai») specifice lor, care mai tîrziu vor juca, printre altele, un rol considerabil în crearea operei italiene.

Este foarte important faptul că înflorirea culturii muzicale a Renașterii a avut ca bază o puternică mișcare a maselor populare — care a dat ființă, cu mult înaintea artei Renașterii, unor genuri ca *laudele* [1], secvențele — manifestînd opoziția față de ideologia feudală, de procesiunile colective, de discursurile înflăcărate ale tribunilor care se adresau maselor populare agitate.

În aceste condiții s-a născut, în secolul XIII, remarcabila secvență *Dies irae*, care a supraviețuit pînă în zilele noastre și care este atribuită unui oarecare Toma din Celano:



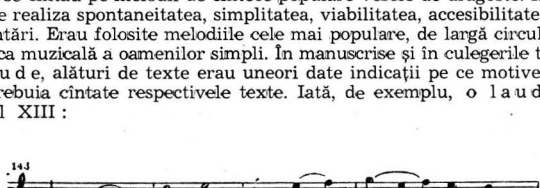
[1] *Lauda* era un gen de cîntec liric popular cu caracter religios — o „cîntare de laudă".

Laudele Genurile muzicii populare erau răspîndite la Florența din timpurile cele mai vechi. L a u d e l e răsunau în piețe, erau executate în viața de familie și în frății speciale ; aceste frății luaseră ființă în multe orașe italiene și aveau un caracter muzical-religios. Ca apartenență socială, membrii frățiilor erau în majoritatea lor mici meseriași. L a u d e l e erau executate coral la unison, de un grup numeros de laudiști, condus de un regent.

Cu tot caracterul religios al textului l a u d e l o r, conținutul și sfera lor de imagini erau de obicei legate de sentimentele și interesele reale, manifestate în viața de toate zilele, ale oamenilor simpli din acea vreme. Este caracteristic faptul că adesea fondul textului de cult al l a u d e l o r, în aparență religios, era învești mîntat în imagini legate de sentimente și pasiuni absolut pămîntene. Unul din numeroasele cazuri de acest fel este «Lauda lui Hristos», al cărei text reflectă în realitate o pasiune a dragostei : „Inima mi se topește ca gheața pe foc, atunci cînd îl îmbrățișez pătimaș pe Domnul meu . . . "

Trebuie subliniat în mod deosebit caracterul uneori satiric al textului l a u d e l o r, care demascau viciile și mai ales lăcomia cardinalilor și a altor reprezentanți ai bisericii dominante, stăpîniți de setea de avuții. Laudiștii nu-l cruțau nici pe papă : „Tu, papă, pare-se, ai lăsat rușinea de o parte . . . la tine peste tot se comit jafuri . . . tu semeni vrajba între frați. Pe unul îl strîngi de grumaz, pe altul îl amenințI cu cuțitul . . . " — glăsuiesc textele l a u d e l o r.

Adesea, în l a u d e erau incluse versuri întregi de cîntece laice, uneori cu oarecari modificări de text, cu introducere a unor nume și termeni biblici. Astfel, sub un învelîș religios se ascundea adesea un conținut laic, uneori de-a dreptul anticlerical. Acest fapt era evident în muzică. E destul să spunem că multe l a u d e, așa cum este menționat în culegerile vechi, se cîntau pe melodii de cîntece populare vesele de dragoste. În acest mod se realiza spontaneitatea, simplitatea, viabilitatea, accesibilitatea acestor cîntări. Erau folosite melodiile cele mai populare, de largă circulație în practica muzicală a oamenilor simpli. În manuscrise și în culegerile tipărite de l a u d e, alături de texte erau uneori date indicații pe ce motive populare trebuia cîntate respectivele texte. Iată, de exemplu, o l a u d ă din secolul XIII :



Faptul că melodia este de factură populară, o confirmă desenul melodic bine conturat, ritmul precis, caracterul strofic al cîntecului, existența unei terminații bine închegate, structura bazată pe periodicitatea a două măsuri. Este extrem de semnificativă lipsa unei ritmici *modale*. Structura modală a melodiei accentuează raportul de tonică-dominantă. Dacă ne ra-

liem la punctul de vedere al cunoscutului cercetător al muzicii începutului Renașterii, Ludwig, și diezăm nota *fa* din terminație, se obține un mod major precis.

Compozitorii de la începutul Renașterii

Pe baza dezvoltării intense a muzicii populare, înflorea tot mai mult și muzica cultă de la începutul Renașterii. Se afirmă că Dante nu scria numai texte poetice, ci compunea și melodii. Compozitori cunoscuți din secolul XIV au fost Giovanni da Florenzia, Jacopo da Bologna, dar mai ales Francesco Landino (1325—1397), care a trăit la Florența. Acesta a studiat geometria, astronomia, retorica și gramatica, deși era orb. El a demonstrat o măiestrie deosebită în domeniul muzicii, entuziasmînd pe ascultătorii săi prin iscusința de a cînta la mai multe instrumente muzicale, mai ales la pozitiv (orga de cameră), dar și la liră și instrumentele de suflat. Francesco a ajuns vestit în timpul vieții sale și în calitate de compozitor. Ni s-au păstrat numeroase lucrări ale sale (aproape 150) — mai ales *madrigaluri, caccii, balade*. Se știe că în anul 1364 Francesco a primit la Veneția cununa de lauri — cinstire ce se făcea pentru prima dată unui muzicant.

Cele mai caracteristice genuri ale artei italiene a Renașterii au fost caccia, balada italiană și madrigalul.

Caccia și balada

Unul din cele mai răspîndite genuri în activitatea muzicală a maselor largi este *caccia* [1], în care, după cuvintele contemporanilor, „repetarea de către fiecare participant a aceleiași melodii este însoțită de dans în cerc".

Sfera de imagini muzicale ale cacciei este desprinsă din viața de toate zilele : în caccia era zugrăvită de obicei o mică scenă plastică din viața oamenilor simpli ai Florenței, cu folosirea unor intonații de largă circulație, uneori chiar strigătele vînzătorilor ambulanți de mărunțișuri. În unele caccii sînt intonate și redate cu fidelitate strigăte ca : „Raci, raci, pește proaspăt..." La o altă voce se aude : „Cîrpe, sticle, fiare vechi..."

Adesea, imaginile muzicale ale cacciilor sînt legate de zugrăvirea unor scene de vînătoare, a unei furtuni neașteptate care întrerupe plimbarea prin pădure, a unor scene de pescuit : în acest din urmă caz este vorba de *pesca* [2], o varietate a cacciei.

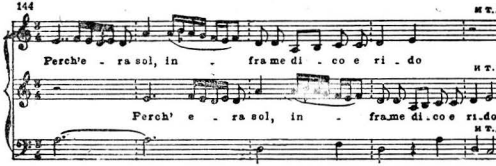
Iată textul unei *pesca*, a cărei muzică a fost scrisă de Francesco Landino :

Cuprins de dorul dulce al iubirii,
Mergeam încet pe malul înverzit.
Deodat-aud : «Ridică piatra ceea !
Un rac, un rac ! Și uite colo : pește !
Hai, prinde-l iute !
Iute ! Ce mai rac !»
Și-ndată Izabela scoase-un țipăt :
«Vai, vai !» — «Ce este ? Ce s-a întîmplat ?»
— «De deget racul m-a'nfășcat»

[1] În traducere literală — „vînătoarea".

[2] *Pesca* înseamnă „pescuit".

Cacciile se cîntau pe două versuri sau pe trei voci. În acest din urmă caz, melodia principală a celor două voci superioare mergea în canon, iar vocea inferioară, liberă (tenorul) avea un rol de susţinere şi era adesea încredinţată instrumentelor. De regulă, canonul era la prima, pe o melodie pregnantă, mobilă, cu caracter popular. Ceea ce-i conferea cacciei un caracter şi mai democratic era folosirea unor intonaţii des auzite pe străzile oraşelor, intonaţii ce se împleteau în ţesătura muzicală, păstrîndu-şi în întregime esenţa lor de viaţă.



Astfel, încă la începutul Renaşterii, în muzică se petrece treptat procesul de generalizare : de la intonaţiile diverse din viaţa zilnică se ajunge la motive şi melodii din ce în ce mai tipice. Caracterului popular al cacciilor îi corespunde o structură canonică ce le apropie de remarcabile creaţii ale polifoniei populare (cum este «Canonul de vară» englez) şi de utilizarea polifoniei canonice în lucrările compozitorilor din secolele XIV—XVI, scrise în spirit popular.

Balada italiană este un alt gen de cîntec liric dansant, răspîndit în Italia, mai ales la Florenţa, în perioada de început a Renaşterii. Ea era executată de cor şi solişti şi a derivat din dansurile populare însoţite de cîntece, în care, după o melodie iniţială cîntată de cor, soliştii intonau melodiile lor proprii. Melodia soliştilor era reluată de grupuri din cor, cîntecul încheindu-se cu repetarea melodiei iniţiale.

Balada italiană era în fond un gen caracteristic de cîntec popular de dans, foarte răspîndit şi cunoscut şi în Franţa acelei vremi sub numele de *virelai* — (menţiuni în legătură cu el se întîlnesc şi la Puşkin).

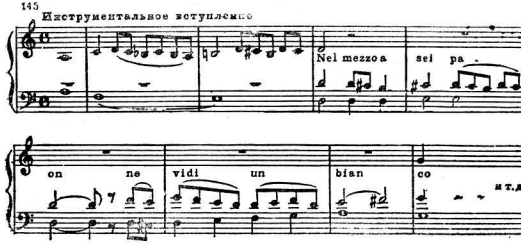
Începuturile madrigalului

Cel mai caracteristic dintre genurile mai pretenţioase, foarte gustat de reprezentanţii cercurilor aristocratice ale umanismului, începînd din secolul XIV şi pînă la sfîrşitul secolului XVI, a fost *madrigalul.*

Subiectele literare şi textele poetice ale madrigalului erau variate. Sfera lui de imagini se extindea de la tematica de dragoste pînă la satira politică. De regulă, subiectul era expus într-un stil poetic preţios, dar prin care la cei mai buni artişti răzbăteau sentimente umane vii, interesul faţă de om şi de sentimentele sale, drept cadru fiind folosite tablouri caracte-

ristice din natură. Iată un text tipic al unui madrigal pe trei voci, de Landino :

Îmi trec în lacrimi zilele amare,
Mi-e pieptul sfîşiat de-un aprig chin,
Să-l mai îndur eu nu mă simt în stare,
Dar după moarte în zadar suspin.
Trec zilele ; cît mai trăiesc pe lume,
Ştiu : pacea nu o voi putea afla ;
Şi voi muri chemîndu-te pe nume,
Divină şi scînteietoare stea !



De obicei, textul madrigalului era format din două sau trei strofe de cîte trei versuri, repetîndu-se pe aceeaşi muzică şi încheindu-se cu o riturnelă din două versuri pe o nouă melodie, care se deosebea de prima nu numai din punct de vedere melodic, ci şi ritmic : dacă melodia principală era în măsură pară, riturnela se cînta în măsură impară şi invers.

Madrigalele secolului XIV erau în majoritatea cazurilor scrise la două voci, mai rar — la trei, ritmul şi textul fiind acelaşi pentru toate vocile. În muzica unor compozitori de frunte ca Giovanni da Florentia, Jacobo da Bologna, dar mai ales Francesco Landino, la vocea superioară era folosită o melodie expresivă, iar la cea inferioară apărea basul armonic. Funcţionalitatea armonică se vădea clar în folosirea frecventă a sensibilei superioare, precum şi în alte cîteva trăsături ale caracterului armonic.

Astfel, raportul dintre voci în madrigalul italian lăsa să se întrevadă o anumită perspectivă armonică : pe primul plan se situa vocea melodică conducătoare, iar vocile celelalte serveau drept fundal.

Caracterul vocii superioare, cu suflul ei melodic larg şi cu intonaţiile ei expresive, este condiţionat de noile procedee folosite de artistul umanist pentru întruchiparea concepţiei sale. Accentul era pus pe sentimentele personale, pe universul interior al compozitorului, fapt care nu stînjeneşte cu toate acestea perceperea realităţii în toată plenitudinea ei ; dezvăluirea splendorilor naturii şi dezvăluirea sufletului omului care trăieşte şi suferă se completează reciproc, constituind două laturi ale reflectării realităţii şi ale năzuinţei de a fixa într-o formă artistică multiplele ei manifestări.

Această nouă atitudine faţă de realitate a dus la utilizarea corespunzătoare a unor noi mijloace de expresie muzicală, care s-au fixat în cele mai bune lucrări şi tratate muzicale ale acelei vremi (al lui Marchettus da Padova, al lui Philippe de Vitry ş.a.). Melodica

devine mai liberă, se manifestă o predilecție pentru intervalele mărite și micșorate și pentru cromatism, tempoul devine mai rapid, se introduc durate mai scurte pînă la șaisprezecimi, ceea ce constituie un procedeu nou și rar pentru acea vreme, măsura de doi timpi devine la fel de utilizată ca cea de trei timpi. Toate aceste procedee nu au constituit un scop în sine, ci au fost doar urmarea unei cotituri radicale în domeniul metodelor de creație, cotitură determinată la rîndul său de modificarea raporturilor sociale.

Era mare deosebirea dintre vocea superioară melodică a madrigalului — caracterizată prin elasticitate, prin trăsături de improvizație, printr-un ritm liber, — și ritmica modală strîns „încorsetată" a *conductus*-urilor și motetelor școlii pariziene.

Este semnificativ faptul că un gen atît de avansat al muzicii italiene din secolul XIV, cum era madrigalul, are legături profunde cu muzica populară. De aceea, apărătorii artei vechi defineau genul madrigalului, cu tot caracterul pretențios al acestuia, ca pe o lucrare dezordonată, neșlefuită, subliniind caracterul lui țărănesc, iar pe madrigaliști îi numeau „idioți, bădărani, ignoranți și oameni fără judecată". Aici se vădește clar lupta dintre două culturi, lupta dintre arta înaintată, bazată pe izvoarele populare, și arta reacționară, conservatoare.

Legătura cu melodica populară și cu cuceririle acesteia este deosebit de evidentă în madrigalele lui Landino din perioada de înflorire a creației sale. Contemporanii lui Landino văd în muzica lui „o expresivitate dulce" : este vorba de sunetele ajutătoare, care preced întîrzierile utilizate ulterior în muzică, de folosirea mai frecventă a terțelor și a sextelor paralele în locul paralelismelor de cvartă și cvintă, precum și de utilizarea mai rațională a imitației. Landino atinge o mare măiestrie în varierea liberă a formulelor melodice, în folosirea dibace a diferitelor registre vocale, în repartizarea iscusită a intrărilor diferitelor voci, în punerea în evidență a semicadențelor și a cadențelor finale etc.

Tabloul vieții muzicale a Florenței în secolul XIV ar fi incomplet dacă n-am menționa și marele rol al instrumentelor muzicale. Între ele se numără — din grupul instrumentelor de suflat — cornii, trompetele, tromboanele, flautele longitudinale și transversale, oboaiele și cimpoaiele, iar dintre instrumentele cu coarde harpa, lăuta, lira, *fidelul* (unul din cele mai vechi instrumente din familia viorii) ; afară de acestea, diferite tipuri de tobe și timpane și, în sfîrșit, garniturile de clopoței și cinelele.

Un loc important era rezervat orgilor, atît de cameră — *pozitivele*, cît și celor de mînă, transportabile, — *portativele*. Această abundență de instrumente muzicale variate constituie una din trăsăturile caracteristice ale vieții muzicale ale acelei vremi.

Realizările muzicii înaintate a începutului Renașterii italiene reprezintă, în totalitatea lor, un important pas înainte în domeniul dezvoltării artei muzicale. Cu toate acestea, nu trebuie supraevaluate unilateral cuceririle progresiste ale muzicii acelei epoci și nu trebuie trecute cu vederea limitele ei, istoricește inevitabile, întrucît așa-numita *Ars nova* [1] a reprezentat doar începutul umanismului muzical.

[1] *Ars nova* este cultura muzicală a începutului Renașterii în Italia și Franța (sec. XIV), numită astfel după tratatul teoreticianului și compozitorului francez Philippe de Vitry (scris în al treilea deceniu al secolului XIV), care cuprinde o trecere în revistă a realizărilor muzicii din acea vreme.

Aceste limite se vădesc uneori în caracterul nefiresc, artificial, retoric al imaginilor muzicale, în încătușarea mișcării, în preferința, încă nedepășită, pentru punctele de sprijin arhaice (prima, cvarta, cvinta, octava), fără umplerea lor cu terțe.

După o evoluție și înflorire relativ rapidă a artei noi în decurs de vreo 30—40 de ani — mijlocul și a doua jumătate a secolului XIV — dezvoltarea ei se oprește și începe o decadență la fel de rapidă. *Ars nova* a avut o existență atît de scurtă din cauză că dezvoltarea ei a dus în ultimă instanță la ruperea legăturilor dintre compozitorii de frunte și muzica populară ; pierderea acestei baze dătătoare de viață a determinat în mod inevitabil schematizarea și apoi dispariția acestor genuri muzicale, ca urmare a aristocratizării lor, la fel cum s-a întîmplat și în literatura și poezia acelei vremi

Începutul decadenței se reflectă în mod sugestiv într-un text scris chiar de Francesco Landino pentru un madrigal al său : „Muzică, eu plîng, căci văd cum oamenii inteligenți și înzestrați cu simțire întorc spatele armoniilor mele dulci și desăvîrșite ale cîntecelor populare, căci ignoranța și viciul domnesc peste tot".

Această nemulțumire a lui Landino era cauzată de atenția din ce în ce mai pronunțată a umaniștilor italieni față de muzica populară cu genurile ei legate de viață, în dauna genurilor aristocratice rafinate. Acesta a fost un fenomen profund pozitiv, căci tocmai datorită pierderii legăturilor vii, organice cu muzica populară, atît în Italia cît și în Franța secolului XIV, arta muzicală de la începutul Renașterii, remarcabilă în felul său, mai întîi a stagnat, iar pe urmă a regresat.

Cîntecele de carnaval

Decadența suferită de *Ars nova*, în urma ruperii muzicii umaniste aristocratice de muzica populară, nu a însemnat cîtuși de puțin decadența întregii culturi muzicale florentiene. Creația de cîntece populare a Toscanei nu putea sărăci, însuflețita activitate muzicală a păturilor largi ale populației florentine nu s-a oprit în loc. O dată cu instalarea la putere a bogatei familii Medici apare un nou gen — acela al «cîntecelor de carnaval» — care a ajuns la înflorire pe timpul lui Lorenzo Medici (poreclit „Magnificul", datorită fastului cu care îi plăcea să se înconjoare).

Făcînd pe mecenatul, Lorenzo aduna în preajma sa poeți, filozofi și artiști de frunte. În timpul guvernării lui s-au succedat într-un șir neîntrerupt serbări de carnaval, latura muzical-poetică și teatrală a acestora fiind caracterizată prin predominarea subiectelor umaniste legate de cultul plăcerilor pămîntești.

În activitatea lui Lorenzo s-a reflectat cel mai deplin estetica culturii din ultima fază a umanismului, pusă în slujba aristocrației burgheze florentine. Serbările neîntrerupte organizate de Lorenzo urmăreau un scop politic bine determinat — să amuze demagogic masele populare asuprite și jefuite, pentru a le distrage de la anumite gînduri primejdioase pentru exploatatori. Lorenza Medici căuta, după cum remarcă just Stendhal, ca, „pornind de la interesele lui hrăpărețe, să mascheze prin plăcerile artelor frumoase, lanțurile și toată abrutizarea mulțimii".

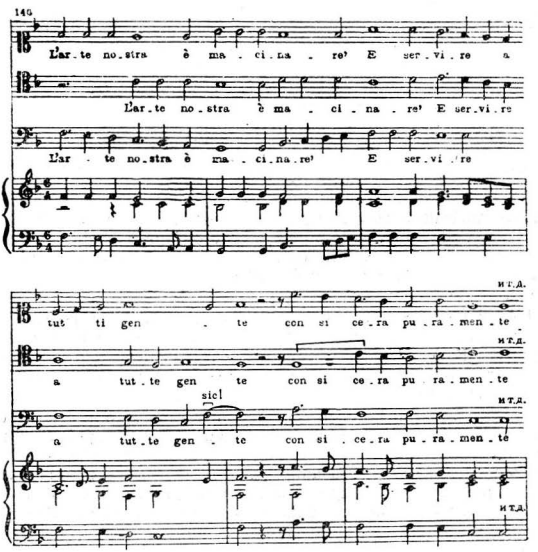
În domeniul culturii muzicale, această perioadă este caracterizată prin dezvoltarea — în cadrul serbărilor florentine — a unor noi genuri democratice — așa-numitele «cîntece de carnaval». Ele au reflectat în ultimă

instanță ofensiva creației democratice împotriva artei estetizante a vîrfurilor aristocratice.

Inițial, cîntecele de carnaval pe trei voci, apărute către sfîrșitul secolului XV, au derivat din «cîntecele de mai» toscane. Ele erau cîntate sub cerul liber la serbările de stradă improvizate, de unde apropierea lor de melodiile de dans în ce privește tempoul și caracterul. La baza lor stăteau cîntece cunoscute și ușor de memorat, larg răspîndite în popor, de obicei legate ca subiect de viața meseriașilor și a altor pături democratice ale populației orășenești.

Aceste trăsături ale cîntecelor de carnaval, iar mai tîrziu ale *frottolelor*, explică popularitatea lor, care s-a extins dincolo de hotarele Florenței, în întreaga Italie.

De fapt, *frottolele* de carnaval, incluzînd chemări și glume în care cei ce cîntă își laudă meseria și marfa, reflectă activitatea pieților și a bîlciurilor de pe lîngă orașe. În textele lor apar figurile producătorilor de ulei, ale coșarilor, curelarilor, negustorilor de haine vechi, scribilor, morarilor, care exclamă : „Meseria noastră este să măcinăm și să slujim întregului popor !"



Este ușor de înțeles pentru ce Lorenzo Medici, care căuta să cîștige popularitatea în rîndurile locuitorilor Florenței, a văzut avantajele creării

unor lucări muzical-poetice în spirit popular, folosind în acest scop tocmai genul cîntecelor de carnaval.

Decadența cîntecelor de carnaval a fost urmarea aristocratizării tot mai mari a genului, a ruperii lui de izvoarele sale democratice. S-a repetat fenomenul petrecut cu madrigalul. Carnavalul florentin a părăsit piețele, închizîndu-se în palate, nemai avînd alt scop afară de slăvirea marelui duce și a curții acestuia. Sub denumirile vechi au început să se compună madrigale erotice și glorificări de curte, servind numai pentru amuzamentul aristocrației. În aceste condiții s-a petrecut și fenomenul de dramatizare a madrigalului, care se transformă într-un gen muzical-teatral, precursor al operei italiene.

În popor s-a păstrat însă străvechiul obicei de a celebra unele sărbători prin dansuri și jocuri care conservau trăsăturile arhaice ale cîntecelor de mai și ale primelor cîntece de carnaval.

Genurile democratice ale muzicii profesionale (frottolele și villanellele)

Frottola, care a luat naștere în cadrul serbărilor florentine de carnaval, s-a răspîndit în secolele XV—XVI în întreaga Italie. O mărturie a popularității acestui gen o constituie, printre altele, numărul enorm de culegeri de note (dintre primele culegeri tipărite), alcătuite adesea exclusiv din *frottole*.

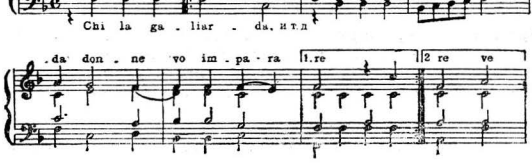
Frottola este un cîntec polifonic (de obicei, pe patru voci), ca factură omofonică, cu un text laic și o melodie populară.

Sfera de imagini a frottolelor are de obicei un caracter erotic, în concordanță cu rolul jucat de frottole în reprezentațiile teatrale de carnaval.

Imaginile muzical-poetice ale frottolelor și ale genurilor înrudite sînt de obicei lirice, mergînd de la elegie pînă la ironia usturătoare, uneori puțin grosolană, de la glorificarea frumuseții iubitei pînă la pasionatele acuzații de necredință și explozii de disperare. În textele frottolelor apar uneori și motive sociale, legate de evenimentele vremii.

Muzica frottolelor depășește de regulă nuanța elegiacă a textului și trăsăturile lui pastorale convenționale.

Marea expresivitate a structurii intonaționale a melodiei pline de culoare și ușor de reținut, predominarea majorului, ritmul aproape exclusiv dansant, rămînînd totdeauna în limitele naturalului, compoziția excepțional de închegată, — toate acestea conferă frottolelor un caracter energic, plin de vitalitate, uneori înfocat și vădind trăsături populare :



Villanella [1] nu şi-a pierdut capacitatea de a impresiona pe ascultători chiar şi în zilele noastre.

Villanellele se remarcau printr-o deosebită vioiciune şi spontaneitate, prin simplitatea şi sinceritatea sentimentelor, exprimate prin comparaţiile plastice şi sugestive, prin repetarea stăruitoare a principalei imagini melodico-poetice, iar uneori şi prin prezentarea directă a întîmplărilor din viaţa oamenilor simpli.

Totuşi, trăsături convenţionale (aluzii la amoraşi, nimfe etc.) se întîlnesc şi în villanelle.

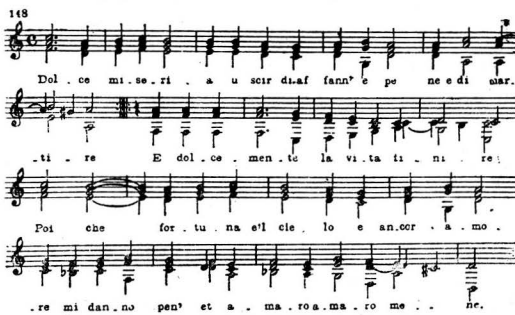
Trăsătura cea mai caracteristică a structurii muzicale a frottolelor şi a unora dintre villanelle era tendinţa spre o factură omofonică, cu evidenţierea vocii superioare — plină de prospeţime şi suculenţă melodică, pe fondul celorlalte trei voci (de obicei, frottolele sînt scrise la patru voci).

Vocile interioare erau oarecum lipsite de personalitate, iar basul îndeplinea rolul de bas armonic, scoţînd în evidenţă funcţiunile principale ale modului.

Aceste trăsături ale facturii omofonico-armonice se îmbinau uneori cu unele rămăşiţe ale imitaţiei, mai ales la vocile interioare, cu o structură considerabil simplificată.

Între cei mai cunoscuţi autori de frottole trebuie menţionat Bartolomeo Trombocino. Compozitori mai însemnaţi care au scris villanelle au fost Giovanni Domenico da Nola şi Orazio Vecchi Giustiniani.

În primele timpuri, în villanelle s-au utilizat pe scară largă scriitura la trei voci şi mişcarea paralelă a vocilor cu sublinierea intenţionată, — în spiritul polifoniei populare, — a cvintelor paralele :



Aproximativ de pe la jumătatea secolului XVI, villanella a început să se transforme într-o canţonetă cu un contur mai finisat. Aceasta avea patru sau cinci voci, excludea cu totul motivele satirice sau umoristice caracteristice pentru villanelle şi se modifica adesea într-un cîntec coral de dans — *balletto*.

[1] De la cuvîntul italian *villa* — „sat", *villa-nella* — „ţărăncuţă", „cîntec (dans) ţărănesc".

Studierea unor genuri larg răspîndite ca *laudele, villanellele, frottolele* permite punerea în lumină a forțelor motrice ale culturii muzicale a Renașterii italiene. Aceasta a avut drept conținut lupta dintre arta democratică înaintată și curentele reacționare antirealiste.

Laudele, villanellele, frottolele și genurile înrudite cu acestea aveau un caracter progresist și erau strîns legate cu arta populară. Baza populară democratică a constituit impulsul activ al dezvoltării nu numai a acestor genuri, ci și a întregii orientări progresiiste a culturii muzicale italiene a Renașterii.

Este semnificativ că tocmai în aceste genuri s-au închegat și s-au fixat trăsăturile esențiale ale artei muzicale înaintate, și anume : melodica pregnantă și conturată, evidențierea vocii superioare melodice, elementele omofoniei, modul major.

Acestea erau legate la rîndul lor de cristalizarea specificului național al culturii muzicale italiene. Și aici este confirmat cunoscutul principiu, că forța oricărei mișcări naționale este determinată de gradul de participare a maselor largi.

Genurile democratice luptau energic pentru afirmarea dreptului lor la existență ; își lărgeau sfera de acțiune, se perfecționau, treceau din muzica de tradiție orală în muzica scrisă și atrăgeau tot mai mult atenția compozitorilor înaintați.

Prin intermediul acestor genuri pătrund pe scară largă în muzica componistică genurile, imaginile și intonațiile realiste, precum și mijloacele de expresie corespunzătoare. Utilizarea liberă și variată a instrumentelor muzicale deschidea posibilități largi maturizării stilului vocal melodic cu acompaniament instrumental.

Madrigalul în secolul XVI

În condițiile înfloririi culturii umaniste a secolului XVI a renăscut rapid și a ajuns la un înalt nivel genul *madrigalului*, ai cărui primi pași datează încă din perioada de început a Renașterii muzicale a Florenței (v. pag. 258).

Spre deosebire de genurile democratice ale frottolei și villanellei, madrigalul italian al secolului XVI este, poate, cel mai caracteristic pentru sfîrșitul Renașterii. Acest gen s-a închegat în cercurile aristocratice ale umaniștilor, care declarau fățiș că *autorul de madrigaluri nu trebuie să aibă nimic comun cu poporul*. Mediul social care cultiva acest madrigal al sfîrșitului Renașterii îngloba academiile aristocratice, reuniunile de umaniști, saloanele artistice de la curtea Ferrarei, a Montovei, din Urbino, cercurile aristocratice ale Veneției și ale Romei papale.

Conținutul obișnuit al textului poetic al madrigalului era dragostea, zugrăvită în cele mai diverse nuanțe ale ei — exaltată, pasionată, străbătută de suferință, cu exclamații de fericire, cu vaiete, cu tablouri din natură, care lua și ea parte la emoțiile îndrăgostitului. Aceste imagini nu au nimic comun cu subiectele și imaginile realiste simple din *chanson*-ul [1] francez și din majoritatea frottolelor și a villanellelor italiene. Textele madrigalelor nu sînt decît o poezie pastorală convențională, care și-a pus amprenta, într-o măsură mai mare sau mai mică, și pe muzica lor [2].

[1] V. mai departe, pag. 348.

[2] În a doua jumătate a secolului XVI și la începutul secolului XVII, în creația unor madrigaliști de seamă ca Cypriano de Rore, dar mai ales Marenzio, Gesualdo, Monteverdi, — genul madrigalului devine mai dramatic, mai apropiat de viață.

În alegerea genurilor poetice pentru madrigalul secolului XVI nu existau restricții. Puteau fi folosite sonetele, stanțele, cantonele, baladele, adică, de fapt, orice varietate de „lirică înaltă". Rimarea textului poetic era adesea la fel de liberă ca și structura lui : unica strofă care alcătuia textul madrigalului din secolul XVI putea avea orice lungime. Versurile erau și lungi și scurte ; uneori ele se prezentau chiar ca o formă intermediară între proză și poezie. Aceste particularități ale textului poetic și structura lui erau în deplină concordanță cu *libertatea* mereu crescîndă a *compoziției muzicale* — urmare a năzuinței, caracteristice pentru Renaștere, spre exprimarea fățișe, uneori chiar exagerat patetică, a gîndurilor, sentimentelor și emoțiilor personale.

În muzica madrigalului secolului XVI această libertate s-a manifestat în cele mai diferite direcții : prin absența unui *cantus firmus* (nu numai cu caracter religios, ci chiar și laic — toate vocile madrigalului din secolul XVI sînt create de compozitor) ; prin micșorarea rolului polifoniei «stilului sever» ; printr-o tot mai mare saturație a țesăturii muzicale cu cromatisme, prin introducerea unor momente pline de culoare sau cu tonusul emoțional ridicat ; prin dezvoltarea mijloacelor muzicale descriptive și pline de expresivitate.

Urmărirea desfășurării textului poetic, a semnificației expresive și a imaginilor sugerate de diferite cuvinte și fraze asigura flexibilitatea ritmului [1], permitea să se obțină o mai mare libertate a melodicii și a formei lucrării în întregimea ei. Îmbogățind paleta mijloacelor de expresie, madrigalul secolului XVI individualiza melodica fiecărei voci în conformitate cu înțelesul cuvintelor textului poetic. Totodată, o trăsătură caracteristică a acestui gen de madrigal a fost și combinarea colorată și expresivă —realizată pe această cale — a vocilor și acordurilor.

De aici se vede marea importanță și rolul dominant al textului : principiul urmăririi textului a fost premisă de bază a liberării madrigalului de normele învechite ale motetului polifonic. Numai acest rol dominant al textului a putut duce la fixarea noilor mijloace de expresie muzicală. În acea vreme, un asemenea rol putea fi îndeplinit nu de *orice text*, ci numai de acelea al căror conținut liric favoriza individualizarea melodiei și caracterul de improvizație al desfășurării ei.

Așadar, madrigalul secolului XVI era un gen în esență *liric*, destinat să exprime gîndurile și sentimentele compozitorului umanist, și era legat și determinat de textul său poetic. Caracterul aristocratic al acestui gen se vădea uneori în interesul exagerat pentru exprimarea unor simțiri rafinate — de obicei diferite nuanțe ale sentimentelor de dragoste — în cadrul unor tablouri din natură la fel de pretențioase, adesea convenționale. Acesta este conținutul caracteristic al imaginilor muzical-poetice ale madrigalului italian din secolul XVI la numeroși compozitori madrigaliști nereprezentativi.

Retorismul convențional al formei literare, alegoriile, jocurile complicate de cuvinte duc la ruperea melodiei de cîntecul popular. De aici, caracterul adesea capricios, abstract, artificial al desenului melodic, căutarea cu tot dinadinsul a neobișnuitului, ritmul vag, îngreuind învățarea unor astfel de madrigaluri chiar de către profesioniști.

Totuși, genul madrigalului din secolul XVI prezenta și importante trăsături progresiste — o nouă sferă de imagini, lărgirea considerabilă a

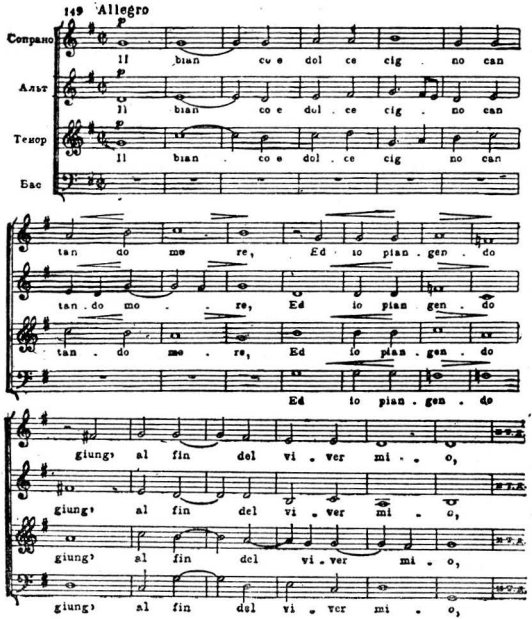
[1] De aici o anumită libertate ritmică, spre deosebire de metro-ritmul precis — în ultimă instanță dansant, — al villanellelor, frottolelor și al genurilor analoge.

resurselor expresive şi descriptive. În madrigal, compozitorul putea reda pregnant forţa sentimentelor, pasiunea, evenimentele tragice ale vieţii.

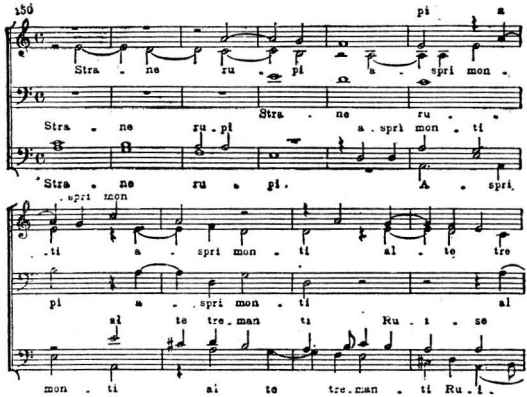
Prima perioadă a dezvoltării madrigalului italian este legată de activitatea compozitorilor Arcadelt (la Florenţa şi Roma), Willaert (la Veneţia) şi alţii. Madrigalul *pe patru* voci din a doua treime a secolului XVI mai este caracterizat şi prin aceea că factura lui polifonică admite o oarecare libertate a vocii superioare melodice. El este încă, în mod evident, un gen *de tranziţie,* care păstrează multe trăsături ale scriiturii motetelor.

Cel mai reuşit, ca text şi muzică, dintre lucrările de acest gen este madrigalul lui Arcadelt «Lebăda albă», care s-a bucurat în acei ani de o largă popularitate ; pe suprafaţa limpede ca oglinda apei, în care se reflectă razele asfinţitului, pluteşte „o gingaşă lebădă albă". Acest tablou este comentat de autor în următoarele versuri :

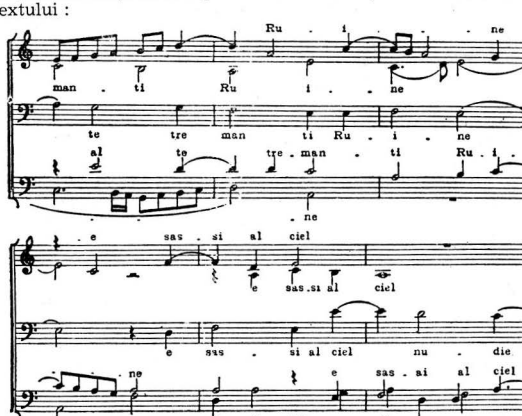
„O gingaşă lebedă albă,
Cîntînd pe ape, moare ;
Şi eu, plîngînd, mă-ndrep
Spre-apusul vieţii mele.
Dar soarta ni-i deosebită :
Ea moare nemîngîiată,
Iar eu mă sting ferice."

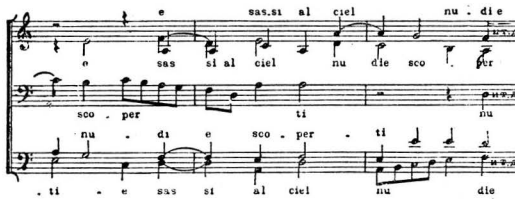


Pentru perioada următoare a dezvoltării madrigalului — a doua jumătate a secolului XVI — este tipică scriitura *la cinci voci*. Se remarcă divizarea vocilor în grupuri contrastante, ceea ce denotă un progres în găsirea unei „perspective sonore", precum și o mai mare atenție acordată resurselor coloristice ale muzicii (folosirea timbrelor vocilor și a registrelor lor) :



Apare năzuința de a exprima în muzică înțelesul diferitelor cuvinte ale textului :





Reprezentanți de seamă ai acestei etape din evoluția madrigalului au fost : elevul lui Willaert, Cypriano da Rore, remarcabilul maestru venețian Andrea Gabrieli și, în sfîrșit, Palestrina care, în tinerețe, nu numai că a scris, dar a comis „imprudența" să publice o serie de madrigaluri pe texte lumești.

A treia și ultima perioadă a evoluției madrigalului — sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII — este legată de nume remarcabile ca Luca Marenzio, Gesualdo (principe de Venosa) și Claudio Monteverdi — marele dramaturg muzical de mai tîrziu, care însă pînă la vîrsta de 40 de ani a scris cu precădere madrigaluri.

În această etapă, genul madrigalului a ajuns la maximum de expresivitate posibilă în acea vreme. Acum se formează așa-numitul «madrigal cromatic», folosind juxtapuneri îndrăznețe de tonalități și aducînd pînă la limita cea mai înaltă trăsăturile cromatismului. „Combinațiile armonice, puternic colorate și expresive, contrastele între registre, pauze neașteptate, schimbări ale metrului, libertatea ritmică", [1] — iată trăsăturile caracteristice ale stilului madrigalului. În acest domeniu s-a remarcat în mod deosebit Gesualdo, care nu se lăsa îngrădit de nici un fel de norme, trecea pe neașteptate în tonalitățile cele mai depărtate, admitea intrarea unei noi voci, în chip de disonanță din cele mai stridente, pe timpul tare ale măsurii etc.

Toate acestea aveau ca scop zugrăvirea violentă, zguduitoare, a unor contraste ca durerea și bucuria, moartea și viața. Romain Rolland subliniază la Gesualdo „energia dramatismului", „îndrăzneala în domeniul expresivității".

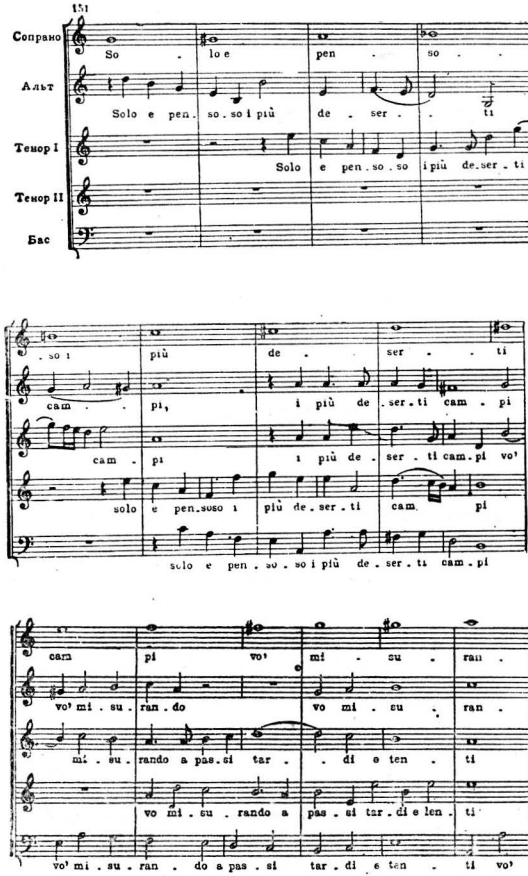
Madrigalul vădește tot mai des tendințe dramatice, pregătind astfel apariția operei [2].

Așa sînt madrigalurile lui Marenzio : ele sînt pline de un sentiment profund ; strălucirea și forța sonoră se îmbină cu atmosfera visătoare, cu reflectarea în muzică a celor mai fine nuanțe ale sentimentelor. Redînd în muzică înțelesul diferitelor cuvinte ale textului, Marenzio nu jertfește însă niciodată impresia de ansamblu de dragul detaliilor mărunte. Un mare pro-

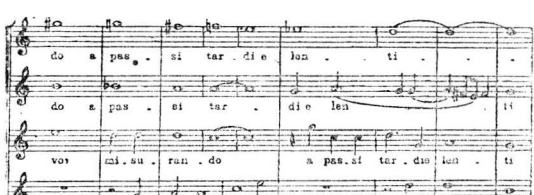
[1] Livanova T., *Istoria muzicii vest-europene înainte de anul 1789*, M., 1940, pag. 159.

[2] Alături de alte cîteva genuri.

gres în dezvoltarea posibilităților expresive și descriptive se remarcă în madrigalul său pe cuvintele *„Solo e pensoso"* [1]:



[1] Pe versurile unuia dintre cele mai cunoscute sonete ale lui Petrarca (N. **trad.**).



Aici Marenzio ne zugrăveşte un întreg tablou — imaginea poetului care, fugind de oameni, rătăceşte singur, pe gînduri, cu pasul rar, prin cîmpurile şi pădurile pustii. Pentru redarea acestui tablou, compozitorul realizează o remarcabilă expresivitate declamativă, îmbinînd o melodică cantabilă cu o armonie îndrăzneaţă şi cu elemente coloristice a registrelor.

Trebuie menţionată în mod special muzica lui Marenzio pentru lucrările dramatice destinate serbărilor florentine, căci aici maestrul madrigalului apare ca unul dintre cei mai de seamă precursori ai operei italiene a Renaşterii.

Conţinutul de idei şi mijloacele de expresie artistică ale madrigalului secolului XVI au reflectat cu maximum de plenitudine ultima fază de criză a umanismului italian, cu contradicţiile ei ascuţite, fază în care laturile progresiste ale umanismului cedau locul din ce în ce laturilor convenţionale, retorice. Pe primul plan se situau nu resursele expresive ale muzicii, ci cele superficiale, rafinate — rezultat al virtuozităţii la care se ajunsese în folosirea procedeelor muzicii aristocratice, pretenţioase.

Pe la jumătatea secolului XVII, genul madrigalului ajunge, de la sine, să decadă, iar spre sfîrşitul aceluiaşi secol el dispare cu totul, cedînd locul cantatei şi operei.

Cultura muzicală a Veneţiei

Alături de Florenţa, un focar important al culturii Renaşterii a fost şi capitala uneia din cele mai mari republici italiene din acea vreme — Veneţia.

În a doua jumătate a secolului XVI, Veneţia a devenit centrul principal al dezvoltării genurilor muzical-dramatice : la Veneţia, prin eforturile mai multor maeştri, în frunte cu Giovanni şi Andrea Gabrieli, a fost creat un nou stil de scriitură vocală pentru mai multe coruri, care prin strălucirea şi plenitudinea sonorităţii a eclipsat tot ce a fost creat în acest domeniu atît în Italia cît şi în alte ţări.

Muzica veneţiană din a doua jumătate a secolului XVI a fost cea care a însumat şi a ridicat pe o nouă treaptă şi realizările înaintate din domeniul genurilor instrumentale.

În secolul XVI, la Veneţia a ajuns la o înaltă înflorire şi teoria muzicală, drept rezultat al activităţii marelui teoretician Zarlino — unul dintre fondatorii sistemului nostru armonic şi teoretician de seamă în domeniul ştiinţei contrapunctului.

Situația internațională a Veneției în epoca Renașterii, legăturile ei comerciale peste mări, deosebita ei putere politică în comparație cu alte centre ale Renașterii italiene — toate acestea au dus la încetățenirea obiceiului de a sărbători orice mare succes politic sau militar prin serbări fastuoase, procesiuni, dansuri, cu o participare relativ largă a maselor populare. Vîrfurile conducătoare ale republicii veneține încurajau intenționat organizarea unor procesiuni solemne ș.a., urmărind aici un scop dublu : să distragă pe această cale masele poporului de la gînduri politice periculoase pentru orînduirea existentă, și totodată să demonstreze în fața reprezentanților altor state puterea Veneției, care, încă pe atunci, era în multe privințe evidentă.

A. I. Herțen a caracterizat sugestiv legătura dintre dezvoltarea arhitecturii și a picturii veneține și viața social-politică a Veneției acelei vremi :

„Au fost înfrînți turcii sau Genova, papa caută prietenia Veneției — deci mai trebuie acoperit un zid întreg cu o perdea de basoreliefuri și, mai ales, mai trebuie tablouri. Paolo Veronese, Tintoretto, Tizian să pună repede mîna pe penel și să se suie pe schelă : fiecare pas al procesiunii triumfale a frumoasei mărilor trebuie imortalizat pentru posteritate cu penelul și dalta."

La aceste cuvinte ale lui Herțen putem adăuga : nu numai cu penelul și dalta, ci și prin sunete.

Și într-adevăr, contemporanii admirau nu numai arhitectura Veneției, bogatele podoabe ale palatelor și bisericilor, ci și înflorirea muzicii.

Muzica în viața socială a Veneției

Muzica ce răsuna în ambianța intimă, de familie, dar mai ales în aer liber, în piețe, intonată de păturile democratice ale populației — marinari, meseriași, armurieri, țesători etc., în timpul diverselor procesiuni, era extrem de variată și caracteristică.

Importantul rol social-politic al demonstrațiilor publice care implicau participarea tuturor cetățenilor contribuia la dezvoltarea continuă a artei muzicale veneține, nu numai corale, ci și instrumentale. Sonoritatea scînteietoare, amestecul timbrelor ansamblurilor vocale și instrumentale — alcătuite din instrumente cu coarde și de suflat — se împleteau cu jocul bogat de culori și cu ornamentele florale ale acestui gen de serbări organizate pentru toți cetățenii.

Este semnificativ faptul că pictorul Veronese, într-un tablou al său, s-a înfățișat pe sine, pe Tizian și pe Tintoretto în chip de muzicanți. Pictorul umanist german Dürer, aflîndu-se la Veneția, notează în jurnalul său : „Italienii aștia au mulți oameni minunați ... sînt între ei savanți cu mintea luminată, buni flautiști și cîntăreți la lăută, precum și excelenți cunoscători în domeniul picturii ... "

Marile ansambluri instrumentale

La festivitățile publice veneține luau parte ansambluri instrumentale mari (pînă la 40 de persoane). Muzica răsuna nu numai în gondole și în mijlocul serbărilor de carnaval : mulți se ocupau de muzică în tot felul de confrerii, în numeroase bresle de meseriași, precum și la reuniuni ale aristocrației veneține.

Aceste fapte au fost folosite de istoricii burghezi pentru crearea unei legende care prezintă Veneția ca pe un „pămînt al făgăduinței", necunoscînd — așa-zis — lupta și contradicțiile de clasă. Realitatea infirmă aceste minciuni poetizate. În Veneția Renașterii — republică comercială, cu conducere oligarhică — clocotea o luptă de clasă înverșunată, deși adesea camuflată.

Încă în secolul XIII, în rîndurile populației venețiene s-a instaurat o diferențiere socială pronunțată : rolul hotărîtor în toate domeniile, inclusiv cel cultural, era jucat de pătura suprapusă — negustorii și bancherii. Masele populare ale Veneției, începînd din secolul XIV, erau considerate a fi utile doar ca element decorativ la alegerea dogelui și la alte festivități publice.

Activitatea muzicală a meseriașilor, hamalilor, pescarilor

Și în mediul meseriașilor, hamalilor, pescarilor venețieni răsunau cîntece și muzică instrumentală. Însă lipsa totală a unor mărturii scrise — cauzată de conspirația tăcerii a istoricilor burghezi și preburghezi față de creația populară — ne silește să ne mulțumim cu date indirecte.

Astfel, a fost stabilit că în epoca Renașterii erau răspîndite cîntece ale meseriașilor din bresle și cîntece populare în dialect venețian — de pahar, de dragoste și satirice, cîntate cu acompaniament de ghitară și mandolină.

Datorită marii popularități pe care o aveau măștile la carnavalul venețian, acestea se introduceau și în reprezentațiile teatralizate. Începînd de pe la sfîrșitul secolului XIII, breslele de meseriași venețieni aveau obiceiul să ia parte la procesiuni cu cîntece și muzică instrumentală, demonstrînd în chip alegoric, specificul meseriei respective.

Serbările legate de îndeletniciri maritime aveau un caracter pur popular. Sărbătorile pescarilor constau în procesiuni solemne, cu sunete de trîmbițe și tobe și salve de pușcă ; diferite scene din acestea au fost redate în pictura venețiană a secolului XVI.

Se întîmpla ca în astfel de serbări populare să răzbată cu timiditate și manifestări artistice cu tematică socială, reflectînd contradicțiile de clasă din sînul republicii venețiene. Astfel, una din mascaradele favorite era înscenarea unei lupte dintre masele democratice și păturile nobilimii și ale negustorimii venețiene.

Autoritățile venețiene acordau o atenție deosebită marilor ansambluri vocale și instrumentale ale catedralei San Marco, a cărei faimă mersese pînă departe. Aici s-a închegat somptuosul stil vocal-polifonic venețian, care implica folosirea mai multor coruri : spre deosebire de capela papală de la Roma, aici, la executarea lucrărilor polifonice vocale, se foloseau și diferite instrumente.

Către sfîrșitul secolului XV, în catedrala San Marco a fost instalată o a doua orgă, fiind astfel asigurată posibilitatea alternării a două colective corale, susținute de două orgi.

Dezvoltarea muzicii instrumentale la Veneția

La Veneția capătă o mare dezvoltare muzica instrumentală — atît cea solistică, de lăută, clavecin, orgă, cît și ansamblurile de suflători sau de suflători și coarde.

În anul 1507, imprimeria de note a lui Petrucci editează o culegere a lui F. Spinacino, conținînd diferite genuri de lucrări pentru lăută : aici figurează transcripții de fragmente vocale, sub denumirea

generală de frottole, piese de dans, piese cu caracter instrumental liber, denumite în majoritatea cazurilor *ricercari* sau *fantezii*.

Lăuta era instrumentul favorit al *cameratelor* italiene din epoca Renașterii [1]. Pe la jumătatea secolului XVI a avut loc o înflorire a artei lăutei, marcată prin apariția unui virtuoz de seamă al acestui instrument — Francesco da Milano (1536—1563). Acesta și elevii săi au dat o mare amploare principiilor dezvoltării prin variațiuni, care duceau nu numai la modificarea ritmică a motivului muzical, ci și la crearea unor motive noi pe aceeași armonie.

Însă după înflorirea pe care a cunoscut-o cîntatul la lăută în Italia, urmează curînd perioada de decadență. Ultima culegere de piese pentru lăută a ieșit de sub tipar în anul 1616, iar în anul 1618, un contemporan scria că acest instrument, cîndva foarte răspîndit, a fost aproape complet abandonat după ce în întreaga Italie s-au răspîndit ghitara spaniolă și *teorba* — o lăută-bas de mari dimensiuni.

Nu a fost întîmplător faptul că la Veneția au apărut pe la jumătatea secolului XVI culegeri de lucrări pentru clavecin.

Editarea primelor piese pentru orgă a fost de asemenea legată de cultura muzicală a Veneției. Încă în anul 1498 Petrucci obține un privilegiu pentru editarea tabulaturilor de orgă. Prima culegere tipărită de lucrări pentru orgă, păstrată pînă la noi, datează din anul 1523 și a fost publicată la Bologna. Însă, începînd cu cel de-al patrulea deceniu al secolului XVI, dezvoltarea artei organistice se strămută la Veneția. Willaert, Buus, cei doi Gabrieli, Merulo pun bazele artei organistice italiene și dezvoltă în canțonă și toccată genul de *ricercar* [2].

Între predecesorii celor doi Gabrieli, capătă o importanță deosebită arta organistică a unuia din cei mai virtuozi italieni ai orgii, Claudio Merulo (1533—1604), care folosește în lucrările sale un conținut și mijloace noi de expresie (figurații rapide, neașteptate, secțiuni cu caracter de improvizație, uneori episoade imitative). Apariția neașteptată a unor teme sugestive, pasajele de virtuozitate, amplele acorduri arpegiate, succesiunile armonice expresive conferă lucrărilor de concert ale lui Merulo mult dramatism. Dar în același timp supraabundența pasajelor și a figurilor ornamentale dăunează unității și construcției armonioase a acestor lucrări.

Mult mai unitare sînt ricercarii lui Giovanni Gabrieli (nepotul lui Andrea Gabrieli), succesorul lui Merulo în postul de organist al catedralei San Marco. El apropie ricercarul de fugă, cu ajutorul unor teme plastice caracteristice și al dezvoltării lor contrapunctice. O cunoscută piesă pentru orgă a lui Giovanni Gabrieli, datînd din anul 1595, este de fapt cea mai veche fugă păstrată pînă la noi.

În cadrul serbărilor populare în aer liber, au căpătat o mare importanță grupurile ample ale instrumentelor de suflat.

---

[1] *Camerata* era un cerc de umaniști florentini, de la sfîrșitul secolului XVI, în care erau discutate în teorie și experimentate în practică anumite proiecte de a crea o «muzică nouă» (*Nuove musiche*) în spiritul antichității, adică o muzică monodică și dramatică. În fruntea acestei grupări se afla contele Giovanni del Bardi, iar membri ai ei erau cunoscutul estetician muzical Vincenzo Galilei, compozitorii Giulio Caccini, Jacopo Peri și, în sfîrșit, poetul Ottavio Rinuccini.

[2] Cuvîntul *ricercare* înseamnă „a căuta" : se urmărește ca tema inițială, care de obicei e scurtă, laconică, să fie imitată de celelalte voci.

Oamenii din acea vreme vorbesc despre 34 de instrumentiști împărțiți în două grupe : din prima făceau parte 24 de toboșari și muzicanți ce cîntau la triangluri, viori și lăute ; a doua era formată din 10 tromboane și instrumente de suflat acute. Pictorul Carpacci a înfățișat într-un tablou al său o întreagă orchestră compusă din cornete, tromboane și tobe. O mărturie a dezvoltării muzicii instrumentale la Veneția este faptul că aproape toți cîntăreții venețieni erau de obicei în același timp și instrumentiști.

La dezvoltarea muzicii instrumentale a contribuit și progresul marcat în tipărirea de note : încă în anii 1501—1503 primul editor muzical, Petrucci, publică lucrări destinate — după cum era menționat pe pagina de titlu — executării „la orice instrument".

Muzica instrumentală a Veneției a fost îmbogățită prin realizările polifoniștilor venețieni în domeniul scriiturii corale monumentale. În lucrările lor instrumentale, maeștrii venețieni foloseau aceleași idei, întreprindeau aceleași căutări de efecte dinamice și coloristice, care s-au manifestat strălucit și în polifonia corală.

Polifonia celor doi Gabrieli (Andrea și Giovanni)

Prin conținutul ideologic al creației și semnificația socială a imaginilor muzical-poetice, dintre maeștrii școlii venețiene se remarcă Willaert, Cypriano da Rore, dar mai ales Andrea și Giovanni Gabrieli, a căror creație constituie una din culmile dezvoltării polifoniei înainte de apariția operei italiene.

Spre deosebire de concepția mistică de renunțare la lumea reală, care se manifestă la mulți maeștri romani, aici textele religioase ale psalmilor și ale «simfoniilor sacre» nu făceau decît să mascheze o concepție despre lume, avansată pentru acea vreme, și o puternică dragoste de viață ; apare cultul naturii, al existenței pămînțești și năzuința de a le fixa în imagini muzical-poetice pline de culoare. Nu numai în madrigaluri și piese instrumentale, ci și în genurile încă legate formal de cult, aceste sentimente se manifestă tumultuos, pasionat.

Magnificul colorit al muzicii maeștrilor venețieni, ca și coloritul lui Tizian și al lui Veronese, nu este simpla savurare estetizantă a frumosului, ci constituie glorificarea vieții adevărate, ca o provocare directă adresată Romei papale.

Un rol important în crearea premiselor necesare înaltei înfloriri a polifoniei venețiene din secolul XVI a fost jucat de stabilirea la Veneția a unor maeștri flamanzi. Ca și în alte cazuri, flamanzii au știut să adapteze la specificul culturii muzicale venețiene înalta măiestrie a propriei lor arte polifonice. Această asimilare de către cultura italiană — care avea la baza ei cîntecul popular — a realizărilor contrapunctiștilor franco-flamanzi a constituit una din particularitățile muzicii italiene de la sfîrșitul Renașterii.

Inițiatorul polifoniei venețiene din secolul XVI a fost maestru flamand Adrien Willaert. Elevii lui au fost da Rore, Andrea Gabrieli și mulți alți maeștri venețieni.

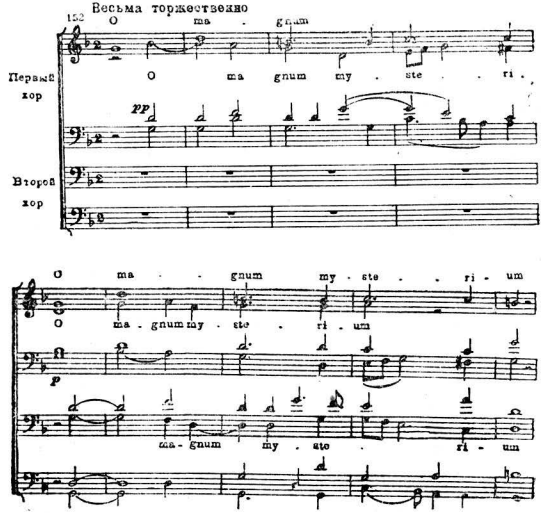
Stilul polifonic monumental venețian a ajuns la maximum de perfecțiune în creația lui Andrea Gabrieli (n. aprox. în 1510, m. în 1586) și a nepotului acestuia, Giovanni Gabrieli (1557—1612).

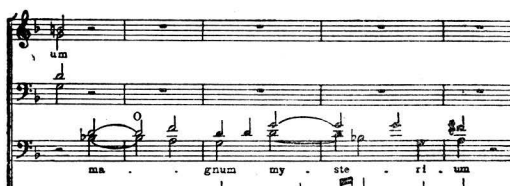
În ce privește caracterul general al imaginilor lor muzicale, cei doi Gabrieli se apropie mai mult decît predecesorii lor de creația marilor pic-

tori venețieni. Stilul acestor doi compozitori prezintă trăsături comune, dar și caractere distinctive, proprii creației fiecăruia dintre ei.

Andrea Gabrieli a reflectat în creația sa măreția, fastul și solemnitatea legate de rolul de stat acordat artei muzicale la Veneția. În lucrările sale scrise pentru mai multe coruri, Andrea Gabrieli împarte corurile după registre, contrastează intrările vocilor înalte cu ale vocilor grave, iar uneori combină corurile, realizînd astfel remarcabile efecte de culoare. Fiind un strălucit virtuoz al orgii, Andrea Gabrieli a adus un aport însemnat în dezvoltarea genurilor muzicale, în perioada cînd înflorirea acestora abia începea. În lucrările sale vocale el introduce și instrumente, iar către sfîrșitul activității sale, creează și numeroase lucrări pur instrumentale, care s-au bucurat de un mare succes cît timp era încă în viață.

Giovanni Gabrieli a descoperit resurse și mai bogate în contrastarea și juxtapunerea grupurilor corale și orchestrale care dialoghează între ele. El a scris mai ales muzică la opt voci. În raporturile dintre ansamblurile corale și cele instrumentale, Giovanni Gabrieli folosește combinațiile cele mai variate : fie că punea toate vocile să cînte simultan, fie că intrau pe rînd. Un efect deosebit îl obține prin expunerea constrastantă a timbrelor : de exemplu, el opune un cor format numai din voci de soprano și alto unui cvartet de voci de bas, intercalînd între acestea un cor mixt obișnuit. La Giovanni fiecare din masele corale separate are propriul său bas armonic. Giovanni nu se limitează la contrastarea ansamblurilor vocale, ci aplică același procedeu și în cazul partidelor instrumentale (v. exemplul 152).





Cunoscutul muzicolog Ambros l-a numit în mod just pe Giovanni Gabrieli „Tizian muzical al Veneției", comparîndu-l cu Palestrina — acel „Rafael muzical al Romei".

Particularitățile stilistice ale lui Giovanni se manifestă multilateral în cele două serii de «simfonii sacre», unde maestrul, folosind un cor de 8, 10 sau 12 voci și cel puțin 17 instrumente, a creat 77 de piese, reușind ca, prin contrastarea, alternarea și combinarea grupurilor de executanți, a mijloacelor de execuție și a facturii muzicale să obțină momente de mare tensiune dramatică.

Acestea sînt principalele realizări ale culturii muzicale a Veneției în epoca Renașterii. E lesne de înțeles pentru ce Veneția atrăgea pe artiștii dornici să cunoască importantele ei cuceriri din domeniul muzicii și al picturii.

Dar va trece încă un secol — un secol remarcabil, ce e drept, din punct de vedere muzical, datorită înfloririi la Veneția a teatrelor democratice de operă și activității muzical-dramatice excepțional de importantă a lui Monteverdi — și vechea glorie muzicală a acestui oraș va începe să opună.

Decadența progresivă a Veneției din punct de vedere economic și politic (începînd din a doua jumătate a secolului XVI și, mai ales, în secolele XVII—XVIII) s-a răsfrînt atît asupra aspectului exterior al orașului, cît și asupra destinelor artei sale : Veneția parcă a încremenit la acel stadiu de dezvoltare pînă la care se ridicase.

Cultura muzicală a Romei în secolul XVI

Lupta dintre forțele progresiste și cele reacționare din perioada Renașterii s-a manifestat cu o deosebită ascuțime la Roma. Acest oraș, care era un bastion al catolicismului, a devenit în același timp un focar al umanismului Renașterii — al acelui umanism care se ridica împotriva dominației reacțiunii feudale și catolice și milita pentru afirmarea unei arte veridice, legată de viață.

Astfel, pe de o parte, Roma secolului XVI, înapoiată din punct de vedere industrial și economic, era un oraș papal, fortăreața celui mai reacționar catolicism, fapt care a determinat într-o mare măsură caracterul strict catolic al artei romane oficiale, inclusiv al artei muzicale ; însă pe de altă parte, la Roma, cu toate constrîngerile (orașul era reședință papală), s-au manifestat și tendințe opuse — promovarea liberei cugetări și a dragostei de viață, lupta dusă împotriva ascetismului, a spiritului acaparator, a dogmatismului bisericesc ; creația populară, cu conținutul ei veridic

și bogat, apărea peste tot în diversele ei manifestări. La doi pași de capelele catolice răsuna un malițios cîntec de stradă ; adesea, în mijlocul unui cerc de spectatori animați de un viu interes, locuitori ai satelor vecine improvizau într-un dans impetuos *(saltarello)* diferite scene dramatizate.

În nici un oraș carnavalul nu avea un caracter așa de spectaculos ca la Roma : exercițiile militare, întrecerile la alergări erau urmate de procesiuni de măști, iar noaptea, de retrageri cu torțe.

Papa și prelații catolici întrebuințau toate mijloacele pe care le aveau la îndemînă pentru a influența masele cu ajutorul artei. Începînd din a doua jumătate a secolului XV curtea papală a început să se ocupe intens de înfrumusețarea Romei, a întreprins construirea de catedrale, palate, s-a străduit să pună în slujba sa cea mai aleasă muzică polifonică și pe cei mai buni cîntăreți. Muzica serviciului religios solemn din Capela corală sixtină [1] a catedralei sf. Petru se remarca prin înaltul său nivel, printre cîntăreții ei se numărau importanții compozitori flamanzi J o s q u i n, D u f a y și alții ; un timp îndelungat, dirijorul corului a fost cel mai de seamă maestru roman al polifoniei din epoca Renașterii — P a l e s t r i n a.

Construirea unor remarcabile monumente arhitectonice și ornarea lor cu tablouri ale unor maeștri geniali — Rafael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, executarea în Capela sixtină a celor mai bune lucrări polifonice — toate acestea au fost mijloace folosite de papalitate pentru a cîștiga de partea sa masele populare, adică au constituit una din formele luptei de idei a catolicismului reacționar împotriva umanismului înaintat. Însă atragerea artiștilor progresiști dădea adeseori naștere la frictiuni, căci artiștii umaniști opuneau la rîndul lor acțiunii catolicismului propria lor artă realistă, legată de izvoarele populare. Această luptă ne explică unele aspecte ale situației artei la Roma în acea perioadă : de exemplu, subiectele preferate de către pictorii Renașterii, faptul că Rafael folosea ca modele pentru madonele sale fete frumoase din popor.

Un fenomen apropiat poate fi întîlnit și în muzică, mai cu seamă în obiceiul polifoniștilor romani de a utiliza cîntece populare lirice de dragoste drept *cantus firmus* (adică drept melodie principală în missele lor), ascunzînd cu prudență sursa împrumutului sub denumirea misterioasă de „Missă anonimă".

Astfel, devine lesne de înțeles pentru ce Palestrina — polifonistul catolic model, cel mai prețuit de papalitate — scria, în același timp cu missele, și madrigaluri de dragoste.

Un alt fenomen semnificativ este următorul : în secolul XVI, după o îndelungată perioadă de decadență a madrigalului, are loc o nouă înflorire a acestui gen și prima culegere de madrigaluri de dragoste este publicată la Roma !

Astfel, biserica catolică, acționînd prin diferite mijloace în scopul întăririi pozițiilor sale, atrăgea în slujba sa o seamă de mari artiști.

---

[1] Ea a fost întemeiată de papa Sixt IV (1471—1484), de la care își trage numele ; mai tîrziu, Michelangelo a ornat cu frescе bolțile ei. La început, numărul de cîntăreți ai Capelei sixtine se limita la zece, dar mai tîrziu a ajuns la treizeci ; acest număr nu a fost depășit, însă fiecare membru al ei era nu numai cîntăreț, ci și compozitor de seamă. De aceea, capela sixtină se bucura de o faimă europeană. Acest fapt măgulea vanitatea papilor și le sporea autoritatea.

Poate fi subliniată ca trăsătură pozitivă introducerea unui cor de copii, ceea ce a contribuit la formarea unui stil coral transparent și cu un colorit proaspăt.

Palestrina

Unul din cei mai mari artiști ai muzicii italiene din secolul XVI a fost Palestrina. Biografia lui se deosebește radical de biografiile „aventuroase" ale maeștrilor flamanzi. Ce țări n-au colindat Dufay, Obrecht, Josquin, Orlando Lasso! Ei puteau fi întîlniți la Neapole și la Milano, în Savoia și la Veneția, la Bruges și Dijon, la Ferra și la Paris, pînă se linișteau, stabilindu-se în vreun mic orășel al patriei lor — Cambrai, Condé etc. (în ce-l privește pe Orlando Lasso, el a fost chiar răpit, pe cînd era copil, din cauza vocii sale remarcabile, și a trebuit să fie răscumpărat). Din contra, Palestrina și-a petrecut în întregime lunga sa viață la Roma (el a murit la vîrsta de 70 de ani).

Drumul creator

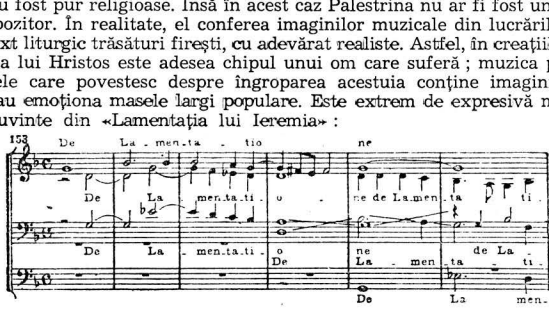
Palestrina s-a născut în anul 1525 la cîteva mile de Roma, în orășelul Palestrina [1]. În anul 1537 la vîrsta de 12 ani, el figura printre cîntăreții uneia din bisericile romane. În anul 1544, ocupa funcția de regent al orășelului său natal, Palestrina, iar peste numai 7 ani, în 1551, conduce corul catedralei sf. Petru din Roma [2]. În anul 1555, Palestrina a devenit cantor al Capelei sixtine, dar nu pentru multă vreme: curînd, el a fost concediat numai pentru că era căsătorit în anii începutului contrareformei nu era admis ca un cantor papal să fie căsătorit.

Alungat din capela papală, Palestrina este angajat să conducă activitatea muzicală la alte biserici din Roma, iar din anul 1571 și pînă în 1594, anul morții sale, el a condus din nou corul catedralei sf. Petru.

Muzica bisericească a lui Palestrina

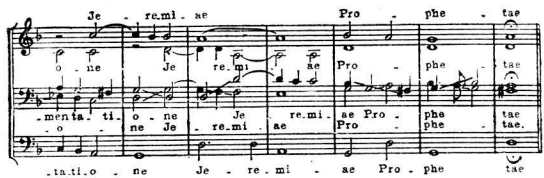
Moștenirea artistică a lui Palestrina este formată exclusiv din lucrări vocale polifonice — mai multe zeci de misse, sute de motete, madrigaluri religioase și laice, executate *a capella*, adică de cor fără acompaniament de orgă sau alt instrument muzical.

Este caracteristică sfera de imagini din creația lui Palestrina. La prima vedere, atît situația lui de compozitor catolic, cît și missele sale pe un text liturgic latin ne-ar putea face să credem că și imaginile folosite în lucrările lui au fost pur religioase. Însă în acest caz Palestrina nu ar fi fost un mare compozitor. În realitate, el conferea imaginilor muzicale din lucrările sale pe text liturgic trăsături firești, cu adevărat realiste. Astfel, în creațiile sale figura lui Hristos este adesea chipul unui om care suferă; muzica pe cuvintele care povestesc despre îngroparea acestuia conține imagini care puteau emoționa masele largi populare. Este extrem de expresivă muzica pe cuvinte din «Lamentația lui Ieremia»:

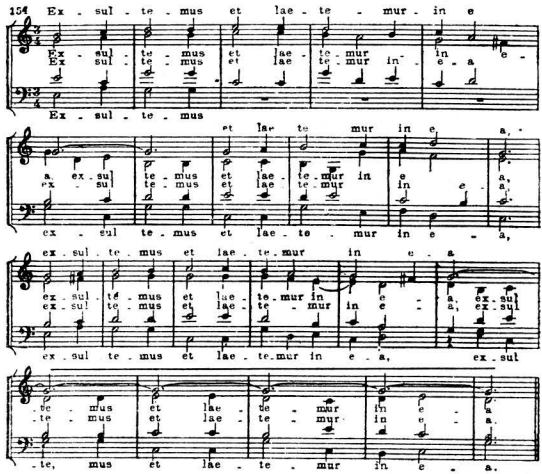


[1] Astfel, numele de Palestrina nu e decît porecla compozitorului, propriul său nume fiind Giovanni Pierluigi; pe atunci, artiștii de seamă erau adesea numiți după orașul în care se născuseră.

[2] Această avansare rapidă a lui Palestrina se explică, poate, prin faptul că noul papă — Iuliu III — fusese, înainte de numirea sa, cardinal la Palestrina și-l cunoștea probabil pe Giovanni încă de atunci ca pe un muzician remarcabil.



Chipul Maicii Domnului şi al Mariei Magdalena sînt figuri de femei vii, zugrăvite după natură. Iar cînd, în misele sale, Palestrina trebuie să scrie muzica pentru «Învierea lui Hristos», el crează o lucrare veselă cu caracter dansant :



Madrigalele lui Palestrina

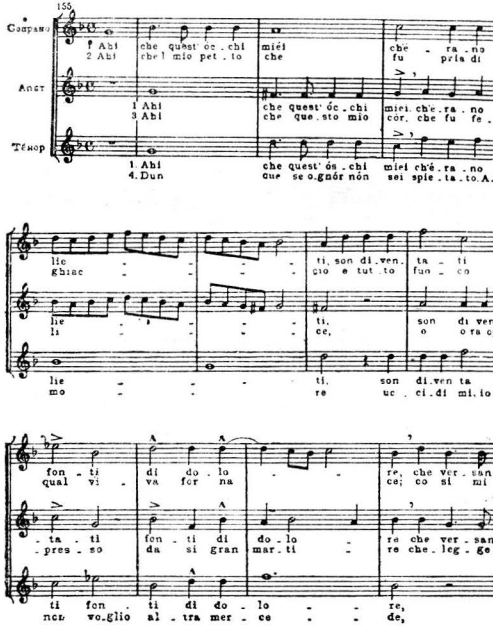
Dacă în creaţia lui Palestrina apar trăsături ale muzicii Renaşterii chiar şi în genurile legate de cultul catolic, aceste trăsături s-au manifestat şi mai strălucit în madrigalele lui, mai ales în cele laice. Textele folosite de el pentru madrigalele laice se remarcă printr-un pronunţat caracter umanist. Adesea, ele sînt scrise pe versuri de Petrarca. Melodica plină de prospeţime, ritmul vioi şi sprinten dau o mare forţă de expresie muzicii, care redă fidel înţelesul textului.

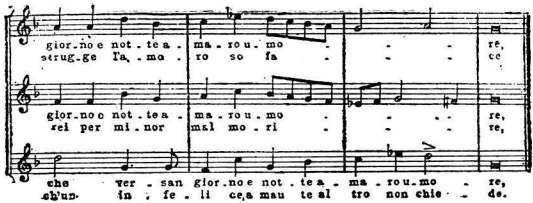
În cele mai bune madrigale ale sale, Palestrina atinge o mare expresivitate declamatorie şi conferă uneori sentimentelor redate un caracter profund patetic. Uneori, el creează imagini contrastante, obţinînd treceri rapide de la o stare sufletească la alta.

Un loc important în madrigalele lui Palestrina îl au subiectele de dragoste, atît de caracteristice pentru arta Renaşterii italiene din secolul XVI (dragostea neîmpărtăşită, trădată etc.).

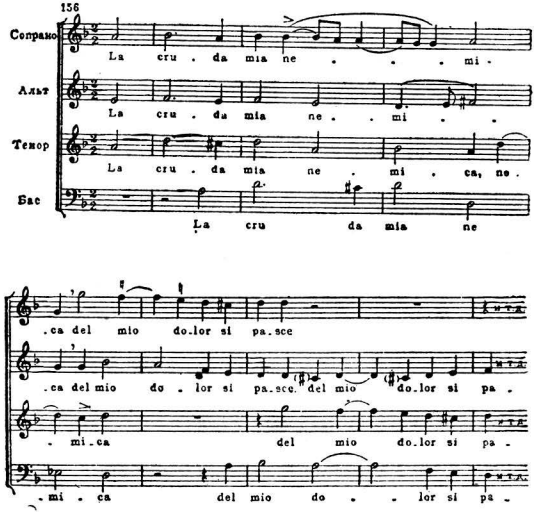
Totodată, în astfel de genuri vocale laice, compozitorul dă dovada unei excepţionale multilateralităţi, atît în alegerea subiectelor, cît şi în folosirea celor mai variate mijloace de expresie.

El ştie să redea zbuciumul dragostei nefericite şi în cançoneta pe trei voci, înrudită prin simplitatea şi prospeţimea sa cu izvoarele muzicii populare :

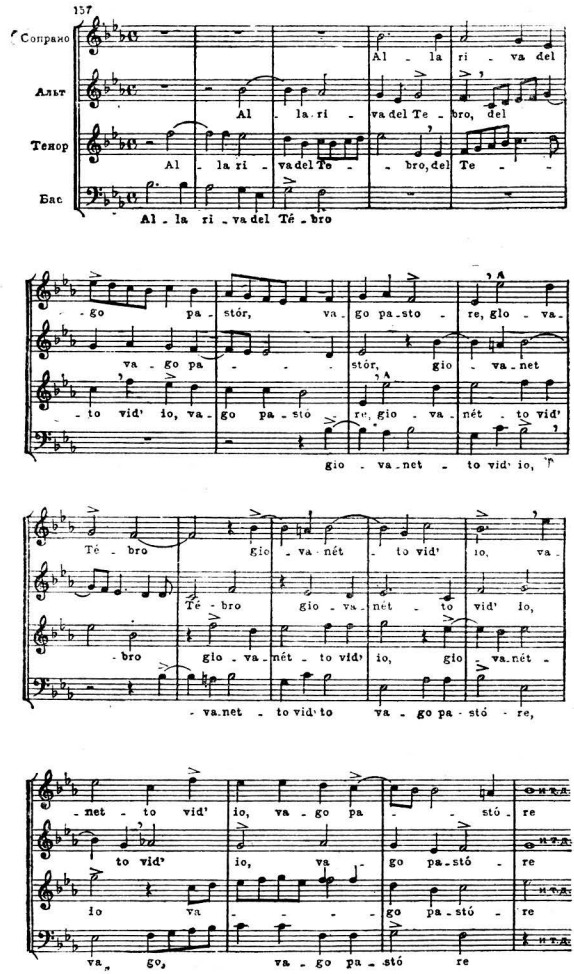




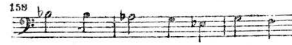
şi în stilul evoluat al madrigalului, prin folosirea în episoadele cele mai expresive a unor întîrzieri îndrăzneţe, a alteraţiilor şi a unor terminaţii care prevestesc în mod evident cadenţa întreruptă de mai tîrziu :



şi în madrigalul lirico-dansant (o scenă pe malul Tibrului : un tînăr care suferă din cauza trădării iubitei sale intenţionează să se arunce în apă) :

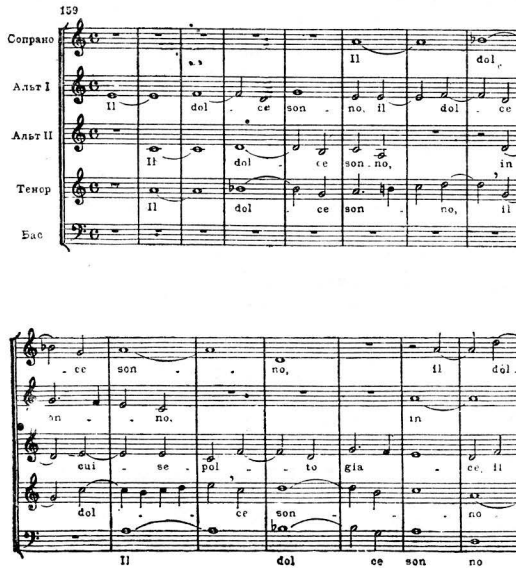

157
Сопрано
Альт
Тенор
Бас
Al - la ri - va del
Al - la ri - va del Te - bro, del
Al - la ri - va del Te - bro, del Te -
Al - la ri - va del Té - bro
- go pa - stór, va - go pa - sto - re, glo - va -
va - go pa - stór, gio - va - net
- to vid' io, va - go pa - sto - re, gio - va - nét - to vid'
gio - va - net - to vid' io,
Té - bro gio - va - nét - to vid' io, va -
Té - bro gio - va - nét - to vid' io,
- bro glo - va - nét - to vid' io, gio - va - nét -
- va - net - to vid' to va - go pa - stó - re,
- net - to vid' io, va - go pa - stó - re
to vid' io, va - go pa - stó - re
io va - go pa - stó - re
va, go, va - go pa - stó re

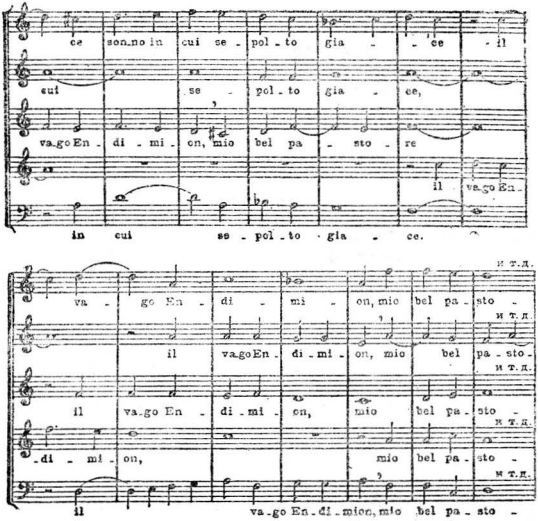
Este deosebit de remarcabil felul în care Palestrina, cu ajutorul unor imitații insistente care se succed într-o mișcare impetuoasă, variază și dezvoltă energica temă pricipală,



ajungînd la culminația finală.

Un stil cu totul diferit apare în madrigalul plin de gingășie și transparență despre păstorul Endymion și nimfa Selene. Aici, Palestrina folosește cu maximum de măiestrie registrele vocilor și succesiuni de acorduri contrastante. Merită o atenție deosebită metoda, folosită de Palestrina la începutul madrigalului, de a introduce treptat, aproape pe nesimțite, noi voci (măsurile 1—10), care transformă succesiv unisonul inițial în acorduri de trei, patru și cinci sunete, realizînd un echilibru și o transparență excepționale :





Şi madrigalurile religioase ale lui Palestrina conţin multă viaţă şi veridic. Aşa sînt, de exemplu, madrigalurile pe cunoscutele texte din *Cîntarea cîntărilor,* care au reflectat plastic trăsăturile liricii de dragoste populare.

Trăsăturile populare ale creaţiei lui Palestrina

Estetica umanistă a Renaşterii şi-a găsit întruchiparea în multe trăsături ale creaţiei lui Palestrina şi şi-a pus amprenta pe mijloacele sale de expresie muzicală.

În creaţia lui Palestrina joacă un mare rol elementul *melodie.* Aici artistul foloseşte pe scară largă bogăţia cîntecelor populare italiene, pline de suplеţe şi prospeţime, cantabilitatea lor, expresivitatea lor profundă şi totodată reţinută. Aceste trăsături ale cîntecului popular reflectă într-o mare măsură spiritul nou al oamenilor înaintaţi din acea vreme. Ele străbat întreaga structură a muzicii corale a lui Palestrina, pe baza căreia se află adesea, drept *cantus firmus,* cîntece populare răspîndite. Desfăşurînd cîteva linii melodice, Palestrina realizează o frumuseţe excepţională a sonorităţii prin suprapunerea diferitelor voci, fiecare păstrîndu-şi totodată independenţa intonaţională.

Acest efect este condiţionat de aplicarea principiului contrastării şi al imitaţiei reciproce a unor voci legate între ele şi care în acelaşi timp se completează. Datorită faptului că fiecare voce melodică variază multiplu şi elastic motivul de bază — nucleul melodiei date, ţesătura polifonică a lucrărilor lui Palestrina este înţesată de formule înrudite, împrumutate în

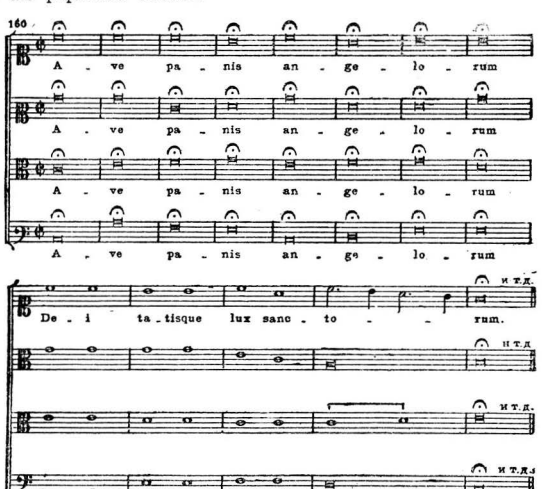
ultima instanță din muzica populară. Se poate vorbi și despre elemente de temă în polifonia lui Palestrina, însă, desigur, ca și la alți reprezentanți ai stilului sever, acesta este un tematism aparte, principial deosebit de noțiunea de temă a muzicii simfonice a vremii noi : în muzica polifonică, cristalizarea tematismului abia începe.

Una din caracteristicile muzicii populare și totodată una din cerințele esteticii Renașterii este redarea clară a textului literar pus pe muzică. Această condiție este respectată consecvent de Palestrina atunci cînd este vorba de o singură voce, cît și atunci cînd cîteva voci melodice sună concomitent.

Adesea, Palestrina urmează drumul muzicii imitative, reflectînd în caracterul melodicii înțelesul diferitelor cuvinte. Însă Palestrina nu se limitează la muzica imitativă pasivă, ci, pentru o mai profundă exprimare a conținutului de bază al textului, el folosește cu măiestrie semnificația semantico-emoțională a diferitelor moduri și registre, precum și multe alte mijloace de expresie muzicală.

Polifonia lui Palestrina, deși bazată pe primatul elementului melodic, posedă totuși și trăsături evidente ale facturii acordice, elemente de armonie funcțională, care își fac apariția în sînul polifoniei încă înainte de Palestrina. Nu întîmplător stilul lui a fost numit *acordic-polifonic*. Este important faptul ca și principiul verticalității și elementele armoniei funcționale se bazează la Palestrina pe realizările polifoniei populare italiene.

Iată, ca exemplu, una din *laudele* polifonice care se cîntau în păturile largi ale poporului italian :



Astfel, la fel ca și Rafael, care, în chipurile madonelor sale, sintetiza trăsăturile tipice ale femeilor din popor, și Palestrina a acordat o mare atenție intonațiilor populare și și-a însușit cu prisosință din creația populară de cîntece acele procedee originale care mai erau atribuite încă recent influenței exclusive a contrareformei.

Caracteristica generală a stilului lui Palestrina

Toate cele expuse — și alegerea unor mijloace adecvate pentru întruchiparea concepției sale, și raportul dintre factura vertical — (acordico) — armonică și cea polifonică, și excepționalul echilibru dintre părțile formelor mari, monumentale, în muzica lui Palestrina — toate acestea dovedesc că întreaga creație a marelui compozitor prezintă trăsături caracteristice pentru muzica Renașterii. Această latură pozitivă a operei sale a fost cea dominantă, conducătoare.

Stilul lui Palestrina este de-a dreptul remarcabil. El se vădește și în caracterul desfășurării melodiei (în care un salt mare melodic este urmat de un mers invers din treaptă în treaptă, care la rîndul său pregătește un alt salt după un mers ascendent al unei voci melodice urmează o coborîre) și pe plan ritmic (de exemplu, trecerea consecutivă de la o notă întreagă la o doime, de la doime la pătrime). Se poate chiar vorbi de un echilibru în repartiția pauzelor, în intrarea și ieșirea vocilor.

Ar fi totuși eronat să se cadă în extrema cealaltă, negîndu-se total apropierea lui Palestrina de principiile catolicismului, care i-a asigurat o bună situație, cu toate că în timpul vieții lui s-au succedat nu mai puțin de zece papi. Aceasta înseamnă că compozitorul a știut să găsească în creația sa o „cale de mijloc", în concordanță cu multe cerințe fundamentale ale catolicismului care, cu trecerea timpului, se identifica tot mai mult cu contrareforma.

Limita inevitabilă a creației lui Palestrina constă într-o uniformitate melodico-intonațională și, uneori, în ritmica amorfă a polifoniei lui, care capătă cîteodată din această cauză un caracter oarecum abstract. Prelucrarea melodiilor de origine populară este pe alocuri dependentă de conținutul religios al imaginilor muzical-poetice, de năzuința de a exprima în muzică un anumit calm al „beatitudinii", ceea ce duce într-o serie de cazuri la ruperea melodicii lui Palestrina de cîntecul popular din care, totuși, se alimenta muzica lui.

Combinațiile acordice în muzica lui Palestrina se remarcă printr-o înlănțuire atît de liniștită, prin absența totală a schimbărilor bruște, a disonanțelor nepregătite, încît sînt deplin adecvate muzicii de cult, nefiind capabile să tulbure atmosfera de smerenie a credincioșilor, de renunțare a lor la orice „zbucium" pămîntesc — atmosferă obligatorie în timpul serviciului religios catolic.

Catolicismul a folosit în scopurile și interesele sale creația lui Palestrina, ca și creația altor artiști de frunte ai Renașterii, pentru a distrage masele populare de la lupta reală, atrăgîndu-le în „lumea nepămînteasă", fictivă a relevației paradisiace.

Însă eforturile clericilor, care timp de veacuri au căutat să utilizeze în scopuri politice și religioase reacționare moștenirea marelui compozitor, nu au putut să înăbușe ceea ce era frumos și veridic din punct de vedere

artistic, adică tocmai trăsăturile dominante în muzica lui Palestrina, datorită cărora el rămîne pînă azi, după cum au arătat în mod just V. Stasov, A. Serov şi M. Musorgski, unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai artei muzicale mondiale.

Specificul naţional al artei muzicale italiene din epoca Renaşterii

Creaţia compozitorilor despre care a fost vorba în acest capitol permite să identificăm o serie de trăsături specifice ale culturii muzicale *italiene* din epoca Renaşterii.

Muzica italiană a acelei vremi era caracterizată printr-o sferă de imagini muzicale legate de diferitele straturi ale societăţii italiene, fapt care s-a remarcat nu numai în genurile populare, ci şi în creaţia de cult şi în muzica vîrfurilor aristocratice. Pentru muzica italiană din epoca Renaşterii sînt caracteristice o cantabilitate atrăgătoare, o melodică emoţionantă, o factură polifonică senină şi transparentă.

Este justă afirmaţia marelului cunoscător al culturii polifonice a Renaşterii, S. I. Taneev, relatată într-o scrisoare adresată lui Ceaikovski, că italienii, asimilînd vechea artă flamandă, „au avut timp, pînă la apariţia lui Palestrina, s-o prelucreze fundamental, punînd asupra ei amprenta propriei lor naturi armonioase şi echilibrate" ; că „toate asperităţile şi duritătile pe care le întîlnim în muzica flamandă au fost lăsate deoparte, rezultînd astfel un stil clasic sever" (scrisoarea din 3 mai 1910).

Acest caracter autohton al culturii muzicale italiene a făcut ca multe realizări ale muzicii franco-flamande (neerlandeze), fiind folosite de marii maeştri ai umanismului muzical italian, să fie transfigurate creator şi să capete trăsături caracteristice culturii muzicale italiene.

Cultura muzicală italiană a Renaşterii este caracterizată printr-o mare dezvoltare a genurilor populare *(lauda, frottola, villanella)*, prin avîntul puternic al muzicii instrumentale (de orgă, clavecin, şi, ceea ce este mai important, al muzicii şi interpretării la instrumente cu coarde şi arcuş) ea este de asemenea caracterizată prin dezvoltarea polifoniei autohtone a şcolilor romană şi veneţiană şi prin încetăţenirea şi afirmarea, extrem de semnificativă pentru cultura umanismului, a genului madrigalului.

3. CULTURA MUZICALĂ A ŢĂRILOR DE JOS

Caracteristica generală a muzicii Ţărilor de Jos în secolele XIII-XV

Muzica Ţărilor de Jos a ajuns încă din timpurile cele mai vechi la un nivel înalt în dezvoltarea sa. Baza culturii muzicale a fost, ca şi în toate celelalte ţări, muzica populară. S-a constatat că de pe la sfîrşitul secolului XII au existat unii muzicanţi populari (menestreli) ; la începutul secolului XIII, la Bruges, Gand, Ypres funcţionau adevărate şcoli de menestreli. La Gand, muzicanţii făceau parte şi din batalioanele de luptă ale cetăţenilor, iar la Bruges unitatea de puşcaşi a organizat, către sfîrşitul secolului XIV, propria sa capelă corală. Muzica ocupa un loc important şi în activitatea camerelor retorice (organizaţii analoage grupărilor de maeştricîntăreţi germani).

Cele mai vechi notații muzicale păstrate pînă la noi (datînd din secolul XV) sînt cîntece ale flagelanților[1] și ale altor secte religioase, care foloseau diferite genuri de muzică populară pentru a atrage de partea lor masele populare (în manuscrisele flagelanților există mențiuni în legătură cu cîntecele laice care se bucurau pe atunci de popularitate). O mărturie a înaltului nivel al muzicii populare o constituie și excelentele melodii folosite ulterior de compozitorii polifoniști din școala neerlandeză.

Circulau cîntece de dragoste, de pahar, cîntece despre bucuriile și durerile vieții poporului.

Această activitate muzicală era legată mai ales de genurile vocale. Tablourile lui Frans Hals reproduc multe figuri tipice de muzicanți populari. Despre rolul muzicii la chermese[2], bîlciuri, la întrecerile de tragere la țintă și alte genuri de întreceri, precum și în viața de familie a orășenilor, vorbesc tablourile lui Rubens, Wermeer, Teniers, Terborch și ale altor pictori.

În secolele XV—XVI în Țările de Jos muzica era mai iubită decît pictura și sculptura. Un contemporan scrie că „la Anvers se strîngeau maeștrii muzicanți cei mai iscusiți și mai încununați de glorie". Italianul Guicciardini notează în anul 1556 că la Anvers „se aude la orice colț de stradă muzică instrumentală și se cîntă cîntece cu acompaniament de lăută", iar poporul „fără a fi învățat să cînte împreună, cîntă deosebit de frumos și corect din punct de vedere armonic".

Alături de cîntecele monodice, în Țările de Jos erau tot mai larg răspîndite și cîntecele polifonice, care au ajuns la o mare înflorire în secolul XVI. Ca mărturie pot servi numeroasele culegeri de melodii în care sînt incluse unele piese compuse de polifoniști de frunte, ca de pildă — Clement „ne-papa". Acesta a publicat niște «Cîntecele pe psalmi» (*Souter Liedekens*), în care la tenor sînt folosite „melodii simple, răspîndite în popor..."

Pe această bază vastă s-a dezvoltat în secolele XV—XVI așa-numita «școală polifonică neerlandeză», care a reprezentat perioada clasică în evoluția polifoniei europene. Marea dezvoltare a polifoniei în Țările de Jos se explică prin bogăția polifoniei populare și prin existența unor școli-internate în special de cîntăreți (*maîtrises*) pe lîngă catedralele celor mai bogate orașe.

Școala polifonică neerlandeză a fost reprezentată prin cîteva generații de compozitori. Activitatea lor s-a desfășurat nu numai în Țările de Jos, care cuprindea în acea vreme teritoriul Belgiei, Luxemburgului, sud-vestul Olandei și nordul Franței (de aici numele de școală franco-flaman-

[1] *Flagelanții* (de la cuvîntul latin *flagellum* — „bici") erau participanții la o mișcare religioasă care adoptase o formă proprie de protest împotriva asupririi feudale și împotriva bisericii catolice. Ea a luat ființă în secolul XIII și consta în organizarea unor procesiuni de oameni goi pînă la brîu, care umblau prin orașe și sate, biciuindu-se singuri, considerînd că acesta este unicul mijloc de răscumpărare a păcatelor.

[2] *Chermesele* (de la cuvintele olandeze *Kerk* — biserică și *missa* — bîlci) erau petrecerile cu ocazia bîlciurilor anuale din Olanda, Belgia, Flandra și multe orașe din Franța nord-estică (Lille, Arras, Cambrai etc.). Aceste petreceri erau legate de străvechi obiceiuri flamande și constau în procesiuni, întreceri de tir și libațiuni abundente, dar mai ales în dansuri populare caracteristice. Înflorirea chermeselor coincide cu sfîrșitul secolului XV și prima jumătate a secolului XVI. Genialul Rubens și pictorii olandezi de frunte Teniers și Van Ostade au imortalizat aceste chermese pe pînzele lor.

dă), ci şi în alte cîteva ţări vest-europene. Reprezentanţi însemnaţi ai şcolilor neerlandeze au activat fructuos la Roma (Dufay, Obrecht, Josquin) şi în alte oraşe (Willaert, Cypriano da Rore la Veneţia; Isaac în Austria şi Germania; Binchois la Dijon la curtea burgundă).

Şcoala neerlandeză s-a format pe baza realizărilor multilaterale ale culturii muzicale a Ţărilor de Jos şi se sprijinea pe creaţia populară de cîntece, pe principiile polifoniei populare. Ea a însumat totodată dezvoltarea multiseculară a polifoniei din alte ţări europene (mai ales din Anglia şi Franţa). Polifonia şcolii neerlandeze s-a cristalizat în lupta împotriva reacţiunii bisericeşti, care apăra dogmele depăşite ale vechii monodii de cult de noile tendinţe democratice în muzică.

Deşi în creaţia maeştrilor neerlandezi muzica bisericească ocupa un loc important, totuşi, alături de lucrările pe texte religioase, aceşti compozitori scriau multe cîntece laice polifonice, în care s-a reflectat bogatul univers de idei şi sentimente caracteristic pentru epoca Renaşterii.

Josquin şi Orlando Lassus au fost doi dintre acei maeştri neerlandezi care au atins în lucrările lor maximum de perfecţiune.

Chanson-ul burgund. Binchois

Cei mai de seamă compozitori din şcoala neerlandeză, precursori ai marilor maeştri susmenţionaţi, au fost — la mijlocul secolului XV — Dufay şi Binchois, iar în a doua jumătate a secolului XV, J. Ockeghem şi S. Obrecht.

Binchois şi Dufay s-au afirmat mai ales în domeniul aşa-numitului *chanson burgund*, care s-a format în condiţiile activităţii muzicale de la curtea fastuoasă a ducilor burgunzi la Dijon. După ce în Franţa, *Ars nova* a decăzut şi a început o perioadă grea, legată de devastarea unei mari părţi din teritoriul francez drept rezultat al Războiului de o sută de ani, purtat împotriva englezilor (1337—1453), rolul conducător a trecut — şi în domeniul culturii muzicale — în seama reprezentanţilor artei burgunde. Aceştia au moştenit de la parizieni monodia solistică cu acompaniament instrumental, cu ritmica ei liberă, cu posibilităţile ei coloristice, cu trăsături de o mare fineţe.

În condiţiile „etichetei" curţii burgunde, toate aceste particularităţi s-au dovedit foarte adecvate. Ceremonialul cavaleresc de curte, plin de un formalism exagerat, cultul „doamnelor" pătruns de nostalgie amoroasă, codul formelor de salut şi de despărţire, consfinţit de tradiţie şi purtînd amprenta unui retorism convenţional, făţărnicia neruşinată a aristocraţiei degenerate care se străduia din toate forţele să-şi ascundă goliciunea sufletească, sărăcia de idei şi josnicia morală — iată mediul în care erau cultivate genurile artei burgunde de curte, între altele şi *chanson*-ul burgund.

După o tiradă a poetului şi istoriografului curţii, se cînta o baladă de Binchois sau Dufay, cu dispunerea largă a vocilor, cu un preludiu şi interludii instrumentale dezvoltate, cu o ritmică sincopată suplă, cu combinaţii capricioase de sunete, colorate prin alteraţii cromatice, cu o melodie graţioasă şi cochetă, abundînd în întîrzieri, cu o sonoritate pestriţă, cu o libertate rapsodică şi o „melancolie solemnă".

Cel mai de seamă reprezentant al liricii burgunde, alături de Dufy (despre acest v. mai departe), a fost Binchois. Acesta din urmă s-a născut, după cum se presupune, în jurul anului 1400; în copilărie a

învățat la o *maîtrise*, apoi a intrat în armată, iar mai tîrziu, schimbînd pintenii de ofițer pe haina monahală, a figurat la curte în calitate de capelan. A murit în anul 1460.

Creațiile lui Binchois oglindesc întocmai atmosfera curții burgunde. Conținutul cîntecelor lui ne oferă imaginea unui om de lume, vesel, care acordă atenție, aproape în exclusivitate, subiectelor amoroase „alese" ; ele se reduc, toate, la exprimarea languroasă a bucuriilor și tristețelor dragostei. Rar apare o imagine din natură, dar numai drept cadrul pentru aceste subiecte.

Latura muzicală a creației lui Binchois vădește îmbinarea — caracteristică pentru epoca burgundă — a unor trăsături arhaice (rămășițe ale pentatonicii, severitatea structurii modale, recurgerea la *faux-bourdon*) cu o mare ușurință și inventivitate în utilizarea unor mijloace de expresie muzicală destul de rafinate (scoaterea în evidență a formulei melodice de bază, sincope, varierea structurii ritmice), pînă la folosirea, uneori îndrăzneață, a cromatismului.

Privite în ansamblu, cîntecele lui Binchois sînt departe de simplitatea, vioiciunea și spontaneitatea oricărui cîntec popular din acea vreme. Ele sînt prea abstracte, artificiale, cerebrale, iar uneori stilizate convențional ; asupra lor apasă greu amprenta muzicală a curții. Binchois curteanul pune în umbră pe Binchois artistul.

Dufay

Adevăratul întemeietor al școlii polifonice neerlandeze a fost nu Binchois — maestrul reprezentativ al „perioadei de tranziție", — ci Guillaume Dufay, muzician laborios, artist format în marele centru al culturii muzicale din acea vreme — orașul Cambrai din Țările de Jos.

Dufay s-a născut în jurul anului 1400. În copilărie a fost elev al „școlii speciale" din Cambrai, iar între anii 1428—1437 a funcționat în calitate de cantor al capelei papale din Roma. După o perioadă de peregrinări (în care timp a fost în Savoia și la Paris, unde se pare că a obținut titlul de bacalaureat), Dufay se întoarce în orașul său natal, unde își petrece ultimii 25 de ani ai vieții — din 1450 pînă la 27 noiembrie 1474 (data morții sale).

Aici, Dufay ia asupra sa conducerea generală a întregii activități muzicale, devine șeful unei importante școli de polifoniști (școala din Cambrai) și cucerește un renume european. El continuă să mențină relații cu curtea Burgundiei și cu Italia. Teoreticienii muzicali proclamă entuziasmați muzica lui Dufay „cea mai mare podoabă a vremii sale". Creația lui Dufay este extrem de multilaterală. Între lucrările lui păstrate pînă la noi (aproape 200), figurează un mare număr de misse, motete, cîntece pe text francez sau italian și alte lucrări.

Alături de *chanson-ul* burgund, gen cu care am avut ocazia să facem cunoștință, un gen specific creației lui Dufay va fi *motetul* în multiplele sale varietăți, începînd cu cel solemn, festiv, pînă la motetul cu caracter de cîntec de lume.

Motetul solemn, sărbătoresc făcea parte integrantă din ceremoniile legate de evenimente de ordin civic. În astfel de lucrări, alături de părțile vocale erau utilizate și instrumente, care sporeau amploarea sonorității.

Motetul-cîntec era un gen destinat să fie cîntat în viața de toate zilele. Aici apar la Dufay calități novatoare : factura acordică, o anticipare

a raporturilor de tonică-dominantă şi folosirea variaţiunilor în scopul de a obţine un colorit mai divers.

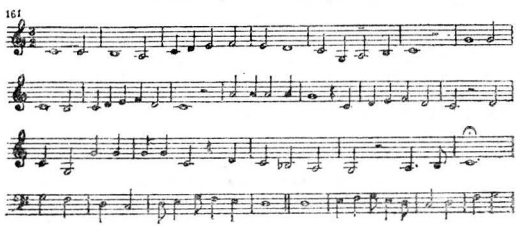
Toate acestea au fost dictate de înrudirea motetului-cîntec cu muzica populară.

Genul cel mai monumental din creaţia lui Dufay sînt *missele.*

Caracteristică, nu numai pentru Dufay, ci pentru întreaga primă perioadă a polifoniei neerlandeze este o missă în care, în calitate de *cantus firmus,* e folosit un cîntec popular cu următorul text şi melodie :

Iubirea mi-a robit
Acum făptura toată ;
Că sînt nefericit
Doar ea e vinovată.
O, de-aş muri odată,
Căci viaţa-i chin cumplit !

161



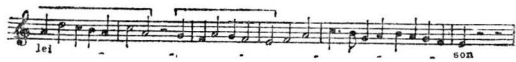
Missa datează aproximativ de pe la jumătatea secolului XV ; prin urmare, ea este o lucrare de maturitate.

Caracteristic, în primul rînd, este construcţia missei — *consecvent* pe patru voci [1]. Introducerea unei a patra voci — basul — a împins tenorul „în sus", pe locul al doilea de jos [2].

Astfel, funcţiunea basului a fost separată de funcţiunea tenorului (căruia îi este încredinţat *cantus firmus*) şi a fost creat un sprijin mai solid pentru vocile superioare. Aceasta a determinat un caracter energic, mobil, instrumental al basului, care execută frecvent salturi la intervale relativ mari (cvarta, cvinta, octava), ceea ce transformă vocea inferioară într-un fel de bază *armonică* a complexului polifonic.

Partida vocală superioară, însumînd realizările acelei epoci în vederea creării unei voci superioare reliefate, *conducătoare* din punct de vedere melodic, se remarcă prin prospeţime, cantabilitate, plasticitate :

162



[1] Pînă la Dufay missele se scriau de obicei la trei voci.

[2] Însăşi denumirea acestei voci de bas — „tenor bas" — confirmă noutatea acestui procedeu.

Vocea superioară se desfăşoară în general independent, însă pe alocuri se simt în intonaţii unele aluzii la formule melodice din *cantus firmus*.

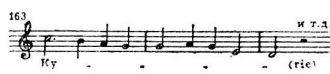
Funcţiunea vocii a doua de sus, săracă din punct de vedere melodic (contratenorul) este ajutătoare, fiind destinată să umple „golurile" în execuţia concomitentă a celor patru voci.

Astfel, în missa lui Dufay încă nu poate fi vorba de omogenitatea, de „nivelarea" tuturor vocilor : fiecare din ele (cu excepţia cel mult a contratenorului) joacă un rol de sine stătător, astfel că uneori e greu de decis care dintre voci este cea principală : tenorul care, în tot cursul missei, conduce un cîntec popular drept *cantus firmus* sau vocea superioară, plină de strălucire, sentiment şi prospeţime melodică şi care ia adesea iniţiativa în locul tenorului.

Principiul care unifică diferitele părţi ale missei este în primul rînd repetarea fie o dată, fie de cîteva ori — în fiecare parte a missei — a unui *cantus firmus* unic.

Totodată, folosirea acestuia nu e lipsită de inventivitate : el apare fie în subsecţiunile extreme — de exemplu, în părţile întîi şi a treia din *Kyrie* este folosită cîte o jumătate a lui, ceea ce corespunde împărţirii naturale a acestui cîntec popular (în secţiunea mediană a lui *Kyrie, cantus firmus* lipseşte intenţionat, pentru *contrast*) ; fie se repetă de cîteva ori, accelerîndu-se mereu, în *Gloria*. Aceasta duce la o culminaţie sui generis, introdusă înadins de Dufay într-o secţiune deosebit de lungă şi greoaie prin caracterul textului ei.

Un alt moment unificator sînt *temele-titluri*, adică temele iniţiale asemănătoare sau identice ale vocii superioare :

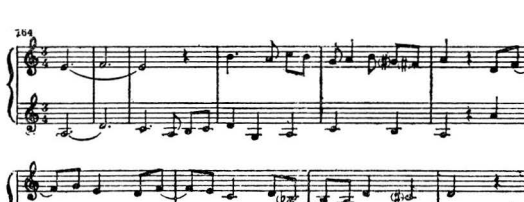


Astfel, părţile întîi şi a treia din *Kyrie* sînt în măsura de trei timpi, iar cea mediană în măsură pară ; dacă prima şi a treia parte din *Kyrie* sînt scrise la patru voci, cea mediană foloseşte trei voci (iar în primele măsuri ale sale, chiar două).

Missa lui Dufay dispune nu numai de mijloace de unificare, ci şi de mijloace de *contrast*. Este vorba de contraste în ce priveşte structura metrică, tempoul, numărul vocilor, prezenţa sau absenţa intenţionată a *cantus firmus*-ului.

Varierea numărului vocilor nu este numai *cantitativă :* ea influenţează şi structura şi caracterul însuşi al secţiunii respective. Astfel, plenitudinea sonoră acordică se vădeşte cel mai strălucit în părţile scrise la patru voci. Au un caracter aparte secţiunile la două voci, de obicei introductive, unde Dufay tinde spre un echilibru armonios între voci,

fiecare dintre ele păstrîndu-şi în acelaşi timp individualitatea din punct de vedere melodic [1]:



Contrastul puternic pe care îl oferă partea mediană din *Kyrie* mai este sporit prin faptul că, afară de tenor, aici lipseşte şi *cantus firmus*, care reapare cu un efect cu atît mai mare în subsecţiunea a treia din *Kyrie*.

În părţile *Gloria* şi *Credo*, Dufay foloseşte un nou mijloc de contrastare. Este vorba în primul rînd de schimbarea duratei (propriu-zise, a *tempo*-ului" în conducerea *cantus firmus*-ului, iar în al doilea rînd, de *neconcordanţa* ritmică dintre *cantus firmus* şi celelalte voci.

Datorită faptului că structura ultimei părţi a missei (*Agnus Dei*) este analogă cu aceea a primei părţi (*Kyrie*) se realizează un caracter finit al întregului, adică încadrarea acestuia cu ajutorul unei introduceri şi al unei încheieri asemănătoare.

Aceasta demonstrează clar posibilităţile obţinerii unei varietăţi considerabile cu ajutorul mijloacelor relativ simple de care dispunea Dufay în condiţiile primei perioade de dezvoltare a polifoniei franco-flamande [2].

Merită o deosebită atenţie faptul că Dufay, curajos pentru acea vreme, a condus prin întreaga missă drept *cantus firmus* un *cîntec popular* de *dragoste* care, nu numai ca text, ci şi în ceea ce priveşte caracterul muzical, contrastează puternic cu spiritul serviciului religios catolic.

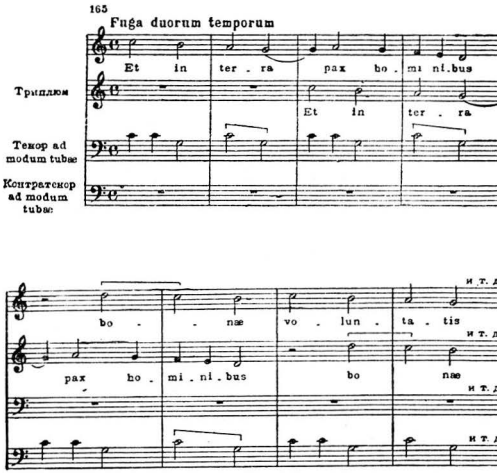
Este şi mai remarcabilă cutezanţa că s-au introdus în muzica de cult elemente ale muzicii populare de dans, cum a făcut Dufay într-o altă lucrare pe patru voci — *Gloria et in terra*.

Acesta este un canon la unison al celor două voci superioare, în timp ce un motiv ostinat alternează la cele două voci inferioare. Folosirea consecventă a imitaţiei canonice apropie această lucrare de polifonia cu

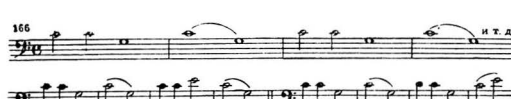
[1] De regulă, astfel de „duete" se desfăşoară între vocile *superioare*. Aceasta (din cauza lipsei unui bas de sprijin) conferă vocilor care merg în duet un caracter luminos, transparent.

[2] În această missă a lui Dufay există imitaţii (la vocile extreme şi numai la unison sau la octavă), dar ele nu au un rol conducător şi nu constituie un mijloc de unificare a laturii muzicale a missei.

structură populară. Melodia vocii superioare, evident populară, cu caracter dansant, se desfășoară vesel, repetîndu-se insistent



pe fondul unui *ostinato* al vocilor inferioare, care reproduc un „motiv" caracteristic de fanfară :



Vocea superioară are un mers al ei, individual, considerat așa, mai ales dacă se ține seama de caracterul „de acompaniament" al vocilor inferioare, care pot fi și dublate la instrumente de suflat (probabil cu trompete).

Prin repetarea insistentă a motivului la cele două voci inferioare (vezi exemplul 165), caracterul structurii acestui *Gloria* se apropie de „Canonul de vară".

Caracterul popular, exuberant, al piesei se accentuează şi mai mult în secţiunea finală, anticipînd un *stretto* în mişcare accelerată :

Întreaga lucrare constituie un exemplu tipic al felului cum compozitorii din acea vreme ştiau să introducă un conţinut realist, viguros, în genuri care erau de cult prin textul şi destinaţia lor.

Maniera lui Dufay de a trata genurile de cult constituie o mărturie convingătoare a apropierii sale de umanism. Ca şi în cazul altor reprezentanţi ai începutului Renaşterii — Giotto şi giottiştii, fraţii Van Eyck — la el începeau să se trezească sentimente înflăcărate, spiritul cercetător, setea de cunoaştere, trăirile pasionate. Această înflăcărare şi pasiune încă se ascund, încătuşate de severitatea tradiţiilor medievale, însă o schimbare începe să se facă simţită.

Sobrietatea creaţiei lui Dufay se manifestă printr-o simplitate naivă şi acurateţă proprii sentimentelor unui om a cărui lume interioară începe să se trezească la viaţă ; ea este ca un „ultim îngheţ" înainte de începutul primăverii Renaşterii.

Contradicţiile din creaţia lui Dufay sînt urmarea inevitabilă a perioadei de tranziţie. O trăsătură specifică a ei este faptul că aceste contradicţii nu sînt semne ale înapoierii şi neputinţei, ci ale năzuinţei de a merge înainte, ale unei încercări de smulgere din cătuşele lumii vechi.

Această îmbinare a unei autolimitări severe cu un sentimentalism sincer şi duios încîntă şi mişcă la fel ca şi un gest expresiv, ca farmecul abia sesizabil al contururilor unui corp feminin, care se străvăd prin cutele opace ale îmbrăcăminţii în tablourile unui pictor din *trecento* [1], cu toată maniera de execuţie schematică, plină de asperităţi, care predomină încă în ansamblu.

Ockeghem

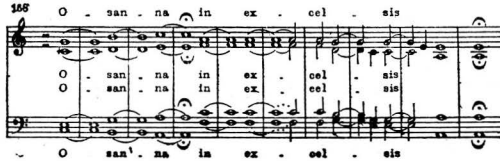
Dezvoltarea ulterioară a şcolii neerlandeze este legată de creaţia celor mai mari polifonişti de după Dufay, din secolul XV şi de la începutul secolului XVI — Ockeghem, Obrecht şi Josquin.

Ockeghem s-a născut în jurul anului 1430, a îndeplinit modesta funcţie de cîntăreţ al catedralei din Anvers [2], iar apoi a funcţionat fără întrerupere la curtea regilor Franţei, mai întîi în calitate de prim capelan, iar începînd din anul 1465, de capelmaistru regal şi vistiernic al catedralei din Tours, oraş unde a murit în anul 1495.

Ockeghem a devenit celebru ca un foarte iscusit maestru polifonist. El a îmbogăţit tehnica imitaţiilor prin folosirea — alături de canonul la unison — a canonului la cvarta inferioară. El a utilizat în imitaţii intra-

[1] În limba italiană, *trecento* înseamnă „secolul XIV".
[2] Anvers era în acei ani un nou mare centru al polifoniei, după Cambrai.

rea în *stretto* a vocilor și a realizat o mare plenitudine a sonorității corale, creînd uneori în țesătura contrapunctică momente de verticalitate cu sensuri armonice precise :



Ca și mulți alți umaniști, Ockeghem a fost nu numai muzician, ci și matematician și filozof. Un contemporan al său scria despre el :

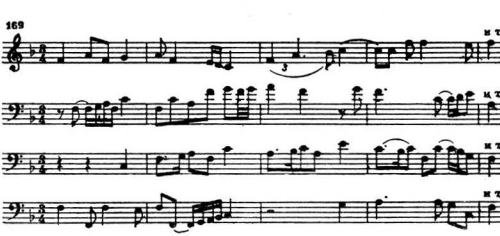
Expert în calcule și în formule,
El este-un matematician de frunte,
Compozitor și astronom ilustru...
Într-un coral țesut cu măiestrie,
Ockeghem al nostru să îmbine știe
Cîte treizeci și șase de voci deodată...

Măiestria contrapunctică a lui Ockeghem îi permite să compună o missă care poate fi executată (cu schimbarea corespunzătoare a cheilor) începînd de la orice treaptă a scării muzicale. Folosind o manieră contrapunctică iscusită, Ockeghem își permite ca, într-o missă la patru voci, să scrie numai două din acestea, celelalte două trebuind să fie formate prin reducerea sunetelor de durată mai mică ale unei voci din sunetele de durată mai mare ale unei alte voci ! (*stretto*).

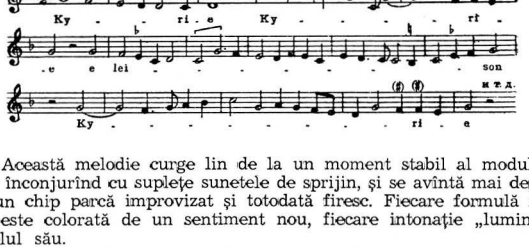
Pe cît se pare, lui Ockeghem îi aparține un canon gigantic pe treizeci și șase de voci, construit prin combinarea a patru canoane de cîte nouă voci, formate prin introducerea succesivă a tuturor vocilor noi [1].

Ar fi însă greșit să vedem în Ockeghem numai un contrapunctist iscusit și calculat.

[1] Iată materialul tematic al acestui canon :



El merge mai departe pe linia — urmată și de Dufay — a cantabilității și caracterului continuu al dezvoltării muzicale, creînd melodii plastice și expresive, de lungă respirație:



Această melodie curge lin de la un moment stabil al modului la altul, înconjurînd cu suplețe sunetele de sprijin, și se avîntă mai departe, într-un chip parcă improvizat și totodată firesc. Fiecare formulă melodică este colorată de un sentiment nou, fiecare intonație „luminează" în felul său.

Combinarea iscusită — rodul unui raționalism exagerat — se îmbină în muzica lui Ockeghem cu o melodică ramificată, cu lungi duete vocale — procedeu favorit lui — în care melodiile ce merg în modurile naturale se desfășoară liber, subliniind caracterul, atît de tipic pentru întreaga muzică catolică, al „renunțări" la cele pămîntești.

Ockeghem și-a manifestat cel mai deplin posibilitățile în muzica de cult, în missele sale.

Însă în același timp și el, ca și Dufay, a plătit tribut genului la modă pe atunci — pretențiosul *chanson* burgund — și culturii laice a curții pariziene, în cîntece-miniaturi la trei voci, minuțios finisate. Aici se întrevăd clar legăturile lui Ockeghem cu cîntecul popular.

Obrecht

Viața lui O b r e c h t a fost mult deosebită de a lui Ockeghem: în timp ce acesta a slujit 43 de ani fără întrerupere la curtea franceză, Obrecht a dus o existență agitată. El a stat cînd la Utrecht, cînd la Cambrai, cînd la Bruges, cînd la Anvers; a fost și la Toulon și Ferrara, încheindu-și viața în chip tragic în Italia în anul 1505, pe timpul uneia din epidemiile de ciumă, frecvente în acea vreme.

Și figura creatoare a lui Obrecht a fost deosebită. În muzica lui predomină caracterul *determinat* al melodicii, mergînd pînă la un tematism bine reliefat; o structură generală netă, manifestarea unei tot mai mari atenții față de secțiunile cu factură acordico-contrapunctică.

Creația lui Obrecht este mai realistă și mai plină de viață decît a lui Ockeghem; ea are un caracter laic, spre deosebire de muzica lui Ockeghem — detașată de realitate, cu tot caracterul său cerebral, calculat.

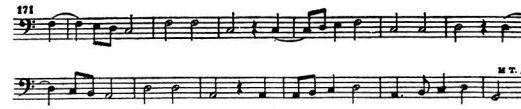
Sfera de imagini legate de viață din muzica lui Obrecht a condiționat multe trăsături specifice ale limbajului său muzical: determinarea ritmului și a structurii, interesul față de culorile sonore, „întretăierea" melodiilor în curs de desfășurare cu „verticale" acordice. Multe din aceste trăsături sînt caracteristice pentru creația populară. De aceea, nu e întîmplător faptul că Obrecht folosește larg melodica populară, utilizează mij-

carea paralelă a vocilor — răspîndită în polifonia populară — şi măsura pară cu repetarea intenţionată, de mai multe ori, a unor motive scurte.

De aici, caracterul mai realist al creaţiei lui Obrecht şi trăsăturile noi ale *tematismului* său.

Iată un exemplu de temă tipică, precis conturată, din polifonia lui Obrecht :

171



Din înclinaţia pe care o manifesta faţă de un conţinut realist, rezidă şi atenţia mai mare pe care o acordă Obrecht textului, năzuinţa spre o intonare a acestuia conformă cu semnificaţia lui.

Toate acestea apropie muzica lui Obrecht de acele lucrări a căror factură *se sprijină pe creaţia populară.*

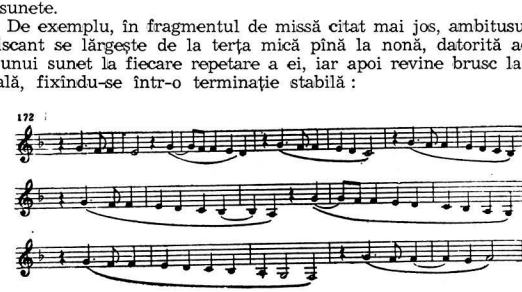
Se ştie că Obrecht a folosit motive populare nu numai în cîntecele sale, ci şi în *cantus firmus* şi la alte voci ale lucrărilor sale polifonice. O serie întreagă de teme care trec de la o voce la alta sau se repetă insistent la o singură voce îşi trădează origina populară, apropiind missele şi motetele lui Obrecht de muzica larg răspîndită în viaţa de toate zilele.

Astfel, întreaga creaţie a lui Obrecht este legată, în ultimă instanţă, de izvorul dătător de viaţă şi energie al muzicii populare.

Acest fapt conferă pînă şi muzicii de cult a lui Obrecht trăsături de prospeţime, adesea şi de umor. Compozitorului îi place să presare discursul muzical cu „glume" polifonice spirituale, bazate pe denaturări intenţionate ale temei, pe lungirea ei treptată prin adăugarea unor noi sunete.

De exemplu, în fragmentul de missă citat mai jos, ambitusul temei la discant se lărgeşte de la terţa mică pînă la nonă, datorită adăugirii cîte unui sunet la fiecare repetare a ei, iar apoi revine brusc la poziţia iniţială, fixîndu-se într-o terminaţie stabilă :

172



Insistenţa repetării formulei iniţiale a temei este subliniată şi mai mult prin repetarea stăruitoare a relaţiilor acordice.

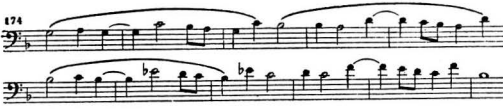
Spre deosebire de „scolastica contrapunctică", răspîndită pe atunci, „subtilităţile" muzicale de acest gen ale lui Obrecht nu sînt rodul unor

speculații forțate : ele sînt aduse totdeauna cu naturalețe și sînt ușor recepționate chiar și de urechea unui neprofesionist.

În alte cazuri — de exemplu, într-un *Sanctus* exultant, Obrecht pune cu îndrăzneală vocile să „joace", înzestrînd întreaga țesătură polifonică cu o ritmică apropiată de cea a dansurilor populare :

Germenii noului și ai realismului se remarcă la Obrect deosebit de strălucit în caracterul temelor și al dezvoltării acestora — el fiind poate primul polifonist din secolul XV pentru ale cărui desfășurări melodice se pot folosi acești termeni.

Temele lui Obrecht nu rămîn imobile. Ele se mișcă, trecînd de la o voce la alta, și se dezvoltă în secvențe, cînd în limitele unei singure voci, cînd la voci diferite :



Abundența secvențelor la Obrecht este legată de încă o trăsătură a muzicii sale, și anume, de caracterul evident *instrumental al temelor lui.*

Prelucrarea tematică — mai ales principiul secvenței — capătă o dezvoltare deosebită în genurile lui polifonice monumentale — în misse, singurul gen mare din acea vreme, care permitea o dezvoltare muzicală de mari proporții.

Este adevărat, la Obrecht nu se poate vorbi de o dezvoltare tematică considerabilă. La el lipsește aproape cu totul creșterea temelor dintr-un „nucleu" tematic, transformarea temelor în procesul confruntării lor. Acest caracter al tematismului apare într-o oarecare măsură abia la Josquin des Prés. Uneori, folosirea secvenței se transformă la Obrecht în transpunerea mecanică a unor teme, conducerea unei teme fiind urmată de apariția unei alte teme complet independente, care și ea se repetă în chip de secvență.

Însă aceste deficiențe, și altele similare, nu scad meritele principale ale polifoniei lui Obrecht : pregnanța temelor, care redau imagini cu caracter realist, legate de viață ; dezvoltarea tematică liberă, prezentînd adesea legături interne ; trăsăturile de umor, de dans popular și altele, despre care a fost vorba mai sus. Este semnificativă și atitudinea lui Obrecht față de texte. El caută de obicei *să depășească cadrul* sentimentului de smerenie, de renunțare la cele pămîntești, cultivat de cler, și imprimă vitalitate chiar și muzicii sale pe text bisericesc. Melodica expresivă a lui Obrecht poartă amprenta emoțiilor proprii trezite de înțelesul textului — trăsătură specifică artiștilor *umaniști* (tocmai această latură a muzicii lui Obrecht a fost dezvoltată de Josquin des Prés, iar după el, de Orlando Lassus).

Trăsăturile umaniste s-au remarcat la Obrecht (ca și la alți polifoniști importanți de după el) și în atitudinea sa față de problemele măiestriei. Înalta tehnică contrapunctică a lui Obrecht (aici el anticipă metoda de creație a lui Josquin des Prés) nu este scop în sine, ci un mijloc de manifestare a *noii* atitudini față de realitate, a noilor probleme ale creației, a noii concepții umaniste despre lume.

Josquin des Prés. Caracteristici generale

Josquin des Prés a fost unul dintre primii compozitori care au desăvîrșit dezvoltarea de un secol a polifoniei neerlandeze. Creația lui a constituit un nou pas spre umanism, ale cărui trăsături s-au întrezărit încă la Obrecht, însă s-au manifestat mai deplin și mai conștient la Josquin. Este vorba de năzuința de a reflecta în muzică, strălucit și convingător, gîndurile și sentimentele personale, de a reda atitudinea proprie față de realitate. Principalul merit al lui Josquin a fost prezentarea mai profundă și mai veridică decît la oricare dintre predecesorii săi a universului interior al omului. Sînt semnificative preceptele transmise de Josquin elevilor săi [1]: „Un muzicant adevărat... este acela care, deplin înarmat cu cunoștințe, raportează la fiecare silabă succesiunea de sunete cea mai adecvată și compune în așa fel, încît un cuvînt care exprimă bucuria să fie însoțit de muzică veselă și invers..." [2].

În urmărirea acestui scop, Josquin nu a ezitat nici să violeze regulile în vigoare, din care cauză teoreticianul Glarean i-a reproșat atitudinea insuficient de respectoasă față de modurile bisericești.

Umanismul lui Josquin s-a manifestat în toate genurile creației sale multilaterale. El a scris cîntece laice, motete, misse și s-a manifestat ca un novator și în crearea de piese polifonice instrumentale.

În conformitate cu estetica umanismului, Josquin a năzuit să creeze lucrări noi, desăvîrșite, care trebuiau să aibă o proporționalitate armonioasă între părți. Josquin își cizela îndelung și meticulos lucrările sale, le asculta cu atenție și le corecta din nou, înainte de a le socoti desăvîrșite.

Este caracteristic și faptul că, în loc de a privi creația ca pe o meserie, așa cum făceau mulți dintre contemporanii săi, Josquin refuza să compună la comandă. „El compunea numai atunci cînd simțea dispoziție pentru aceasta", — exclamă indignat unul dintre rivalii lui.

Nici un contemporan de-al său nu se putea compara cu Josquin în ceea ce privește ușurința, desăvîrșirea și strălucirea inventivității muzicale și a fanteziei creatoare. Astfel, el a fost unul dintre puținii compozitori ale căror lucrări mari au fost tipărite încă în timpul vieții autorului; datorită acestui fapt, moștenirea creatoare a lui Josquin ni s-a păstrat aproape în întregime. El a scris peste 30 de misse, numeroase motete atît pe texte religioase cît și laice, zeci de cîntece laice polifonice.

Informațiile în legătură cu biografia lui Josquin sînt extrem de puține și imprecise. Se presupune că el s-a născut în jurul anului 1450. Studiile și le-a făcut, poate, la Paris, la Ockeghem; timp de cîțiva ani a fost cantor la Milano, între anii 1484 și 1494 a cîntat la capela papală din

[1] Josquin a fost unul dintre cei mai de seamă pedagogi ai vremii sale și a fondat o întreagă școală polifonică.

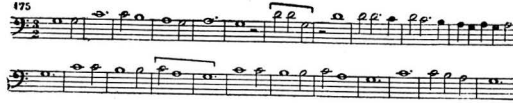
[2] Așa redă învățămintele lui Josquin unul dintre elevii lui cei mai apropiați, Coclico.

Roma ; la hotarul dintre secolele XV şi XVI a trăit în diferite oraşe italiene (Modena, Ferrara), iar spre sfîrşitul vieţii s-a stabilit în orăşelul Condé din Ţările de Jos, unde a murit în anul 1521.

Cele mai importante lucrări ale lui Josquin sînt missele sale.

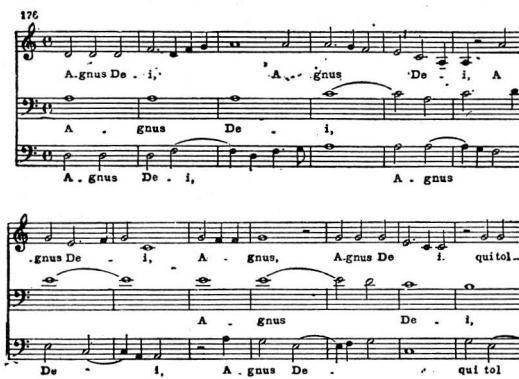
Ca şi în alte lucrări ale lui, missele se remarcă printr-o mare varietate de mijloace muzicale, în primul rînd în ce priveşte folosirea *cantus firmus*-ului, pentru care Josquin utilizează melodii liturgice, cîntece laice, imnuri şi, în sfîrşit, melodii proprii. Missele sale sînt atît de deosebite între ele ca factură, încît au fost adesea luate drept lucrări ale unor compozitori diferiţi.

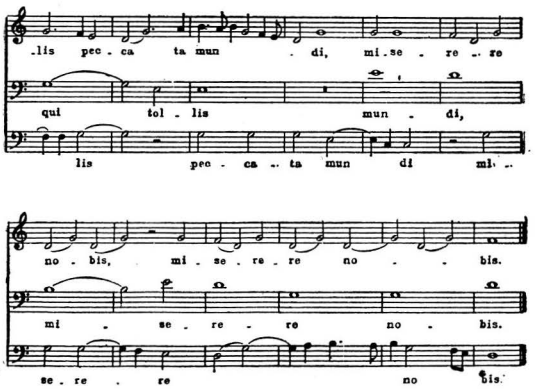
La baza missei *L'homme armé* este utilizat drept *cantus firmus* — care străbate întreaga lucrare — un cunoscut cîntec popular care capătă în missa lui Josquin aspectul următor :



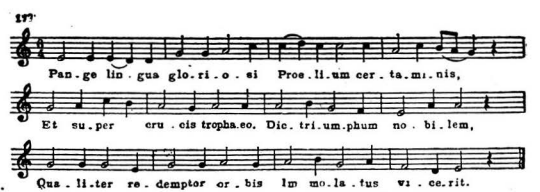
Întreaga missă este un şir de fresce monumentale, de sine stătătoare, atît ca subiect, cît şi în ce priveşte caracterul execuţiei, şi legate între ele printr-o concepţie unică. *Kyrie* sever, reţinut, solemn, este urmat de *Gloria* viguroasă, voluntară, cu o dezvoltare încordată, tensiunea scăzînd treptat către sfîrşit.

Partea finală (*Agnus Dei*), cu transparenţă de cristal, este construită pe baza modificării ritmului vocii principale, la cele două voci ajutătoare, care intonează, de fapt, aceeaşi linie melodică :





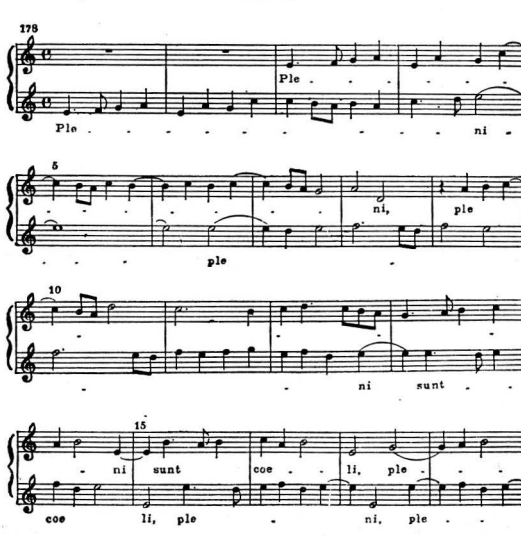
O altă missă are la baza sa un vechi imn popular, *Pangue, lingua* („Povestește, limbă") :



Motivele tematice ale acestei misse sînt imagini muzicale pline de strălucire. Imnul folosit drept *cantus firmus* nu este un simblu „ax" imobil, situat la tenor. El este împărțit în șase fragmente, fiecare din acestea fiind prelucrat la toate vocile și străbătînd întreaga țesătură muzicală a diferitelor părți ; este destul să comparăm partea lentă, cantabilă, elegiacă *Pleni sunt coeli* cu muzica exaltată, bogată, scînteietoare, pe cuvintele *Osanna,* după care urmează un postludiu mai reținut (*Benedictus* și *Agnus Dei*).

O independență marcată se observă chiar și în cadrul fiecărei părți a lucrării. Așa este, de exemplu, contrastul dintre încremenirea transparentă, cristalină din *Et incarnatus* — de regulă, cu factură acordică — și caracterul emoțional al secțiunii din *Credo* cîntate pe cuvintele *„Qui propter nos homines"*.

Să ne oprim asupra secțiunii missei pe cuvintele *„Pleni sunt coeli"*, cu o factură polifonică foarte originală :



Aici este evident caracterul cantabil și în același timp declamativ, expresiv, al tematismului lui Josquin ; derivarea unei teme din alta ; mijloacele variate utilizate în dezvoltare ; folosirea rațională a relațiilor tonale ; însă mai ales caracterul de cîntec cu curgere neîntreruptă, de acompaniament *subordonat unei singure voci,* trăgîndu-și precis originea din creația populară.

Caracterul de improvizație, de subordonare unei singure voci, pe care-l demonstrează structura polifonică a acestei părți, a putut fi realizat numai pe baza unui cîntec liric *tărăgănat,* exprimînd cu o mare profunzime și plasticitate nu o acțiune, ci o stare. Aplicînd în elaborarea facturii polifonice toate finețele măiestriei contrapunctice din vremea sa, compo-

zitorul a păstrat totodată sinceritatea sentimentelor, specifică pentru cîntecul popular liric.

În missele compozitorului joacă un mare rol raporturile modale, tonale între secțiuni, precum și între părțile componente din cadrul fiecărei secțiuni.

Totodată, în genul ciclic al missei, ale cărei părți diferite permit succesiunea unor stări sufletești contrastante, compozitorul păstrează un caracter general de măreție sobră.

Pentru cristalizarea tematismului său, Josquin recurge în egală măsură la izvoarele de cîntec popular și la declamație, îmbogățind muzica cu o cantabilitate declamativă liberă.

Însă Josquin nu a reușit să înfrîngă în polifonia lui vocală limitările specifice ale polifoniei vremii sale : legăturile cu liturghia catolică, împărțirea tradițională a întregului muzical, pornind de la textul dogmatic.

Josquin s-a manifestat în chip multilateral și în creația de *motete*. Forma motetului din a doua jumătate a secolului XV și din secolul XVI i-a permis autorului să-și exprime în mod liber diferite stări sufletești [1]. Acest gen a devenit un fel de preludiu sau fantezie vocal-polifonică a acelei vremi. Singura condiție obligatorie pentru compunerea unui motet era crearea unei piese polifonice, pornindu-se de la frazele textului. Autorul putea să simtă mai profund subiectul lucrării sale decît în genurile liturgice oficiale sau în cîntecul laic polifonic, subordonat convenționalismului etichetei muzicale de curte.

Josquin ne-a lăsat cele mai reușite modele ale gîndirii sale *personale* față de subiect tocmai în motete, care impuneau cele mai puține constrîngeri formei confesiunilor lui muzicale. El a folosit multe varietăți de motet, începînd de la motetele grandioase, solemne, festive și pînă la micile motete pe două voci cu construcție simplă, destinate ascultătorului de rînd.

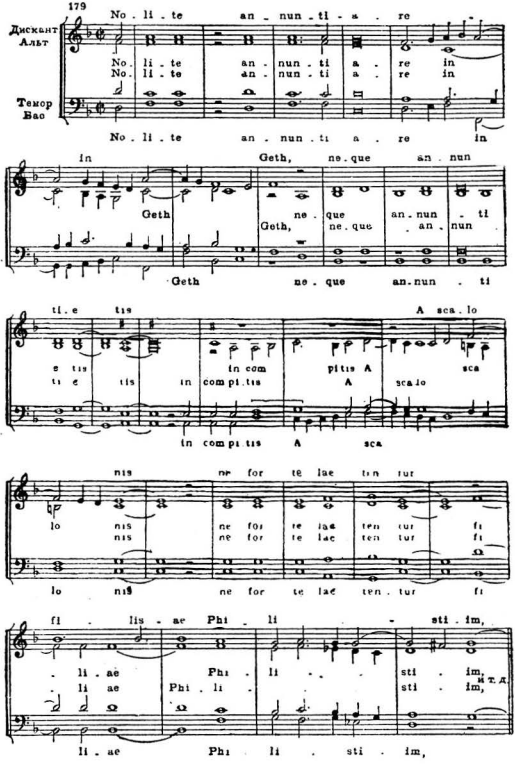
Caracterul și speciile motetului puteau varia în limite largi. Iată pentru ce sînt așa de numeroase și variate motetele lui Josquin. Alături de motetele mici pe două voci, la el se întîlnesc și motete cu sonoritatea bogată, pe patru și cinci voci ; alături de motete arhaice, în care se aud concomitent cîteva texte, întîlnim motete noi pentru acea etapă, avînd pasaje armonice (cu factura acordică) ; alături de motete simplificate intenționat în scopuri didactice, găsim altele cu o scriitură din cele mai complicate. Fiecare din motetele lui Josquin au un caracter emoțional clar exprimat ; se poate vorbi despre o veselie exuberantă, despre o durere profundă, o duioșie senină.

Dacă în missele sale, Josquin este mai curînd un epic și un dramaturg, aici e un liric. În misse întîlnim mai multă profunzime și măreție, în motete, căldură și spontaneitate.

---

[1] La compunerea unui motet trebuia găsită o melodie, plecîndu-se de la o frază a textului respectiv, apoi această melodie urma a fi condusă prin toate vocile și încheiată printr-o cadență ; după aceea, următoarea frază de text pe o nouă melodie era și ea trecută prin toate vocile și așa mai departe.

Iată grandioasa frescă muzicală *Planxit autem David,* care zugrăvește cu trăsături largi de penel jelirea lui Saul și a lui Ionatan de către David :



Înțelesul acestui motet este dezvăluit cu perspicacitate de marele teoretician al secolului XV, G l a r e a n, care îl caracterizează ca „expresia trăirilor sufletești ale unui om profund îndurerat, cînd, după exclamațiile de suferință, cel stăpînit de tristețe încremenește treptat într-o

jale mută, pentru ca apoi, cuprins din nou de disperare, să scoată vaiete zgomotoase".

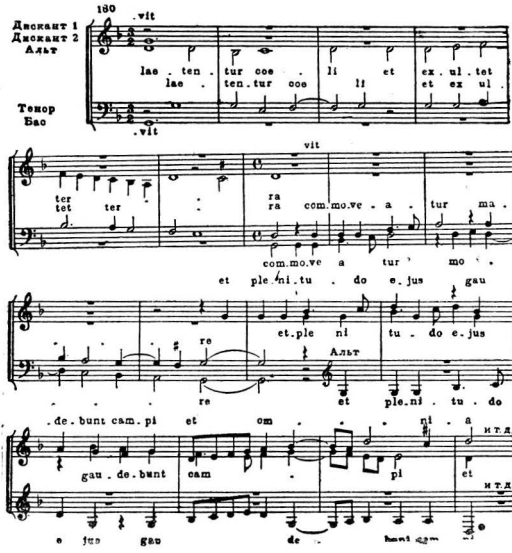
Motetul se remarcă prin proporțiile armonioase ale structurii sale de ansamblu — în general polifonice, însă avînd pasaje armonice care *întretaie* consecvent mersul polifonic al liniilor melodice și subliniază cadența pe treptele IV, V, I (părînd că susțin țesătura muzicală ca o „colonadă acordică").

Mersul măsurat și sever al acestor măreți și reținute succesiuni de acorduri pare de fiecare dată să însumeze, să concentreze starea de zbucium dureros, care sporește tot mai mult în momentele ramificării polifonice a vocilor și pare că se frînge în formule melodice deosebit de expresive.

Aici se poate urmări clar sensul *interior* al înlocuirii scriiturii polifonice cu cea acordică. Aceste pasaje au o mare încordare dramatică; ele sînt legate de concentrarea și adîncirea gîndurilor și a sentimentelor și necesită o încetinire temporară a mișcării.

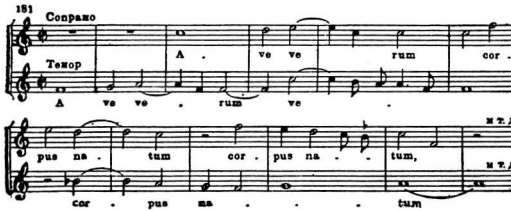
Să trecem acum la o sferă de stări sufletești opusă din punct de vedere emoțional.

Iată un episod într-un ritm exuberant de trei timpi în motetul *Cantate Domino canticum*, urmat de o energică avîntare a melodiei:



Cît de bucuros răsună cuvintele *„laetentur coeli et exultet terra"* — parcă s-ar auzi un dans ţărănesc prietenos, vesel şi firesc !

Dacă pentru exprimarea căinţei şi a durerii, Josquin întrebuinţează melodia gregoriană de cult, în schimb, pentru redarea stării de bucurie luminoasă din *Ave verum* el recurge la melodica de cîntec popular :



Compozitorul năzuieşte să scoată în evidenţă înţelesul textului din întreaga secţiune. El nu urmează decît rar semnificaţia unor cuvinte luate separat, dar şi în acest caz el dezvăluie sensul interior al acestora, în loc de a se limita la procedee „asociative" de zugrăvire exterioară.

Este semnificativă tematica subiectelor folosite de Josquin pentru motetele sale. El abordează şi subiecte biblice severe, lapidare, şi psalmi, închină un mare grup de motete Fecioarei Maria, între acestea figurînd şi cunoscutul *Stabat mater*.

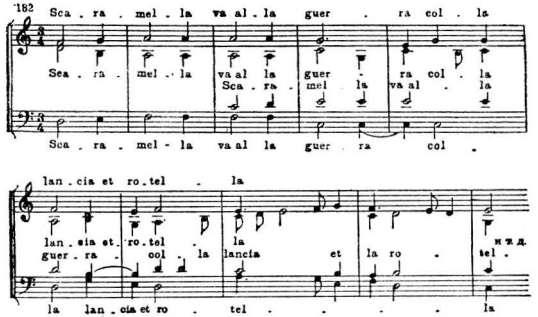
Ca şi în tablourile pictorilor Renaşterii, chipul Madonei nu este aici decît o formă convenţională de punere în lumină a unui conţinut de viaţă, compozitorul zugrăvindu-ne o figură feminină umană, convingătoare din punct de vedere psihologic.

Josquin nu a fost exclusiv un compozitor de muzică vocală. El a scris piesa pe trei voci *La Bernardina*, care are un caracter vădit instrumental, prin tema sa capricioasă sincopată ce trece, în partea mediană, într-o difonie şi trifonie intenţionat primitivă, cu un cvasi-punct de orgă în registrele superioare şi în cvintele şi octavele „goale" susţinute, urmate de un torent de secvenţe de bravură.

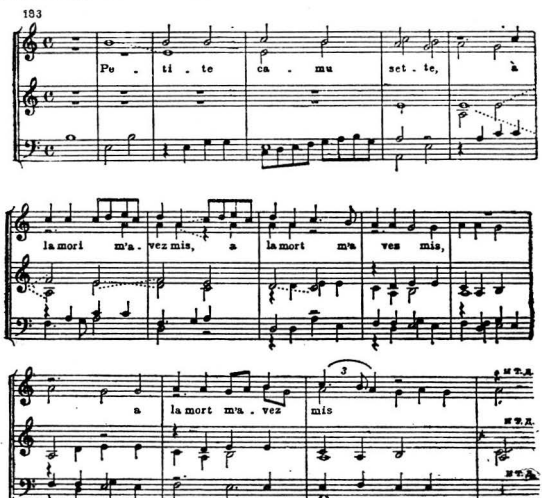
Un loc aparte îl ocupă scînteietoarea piesă de fanfară pe un *cantus firmus, Vive le roy* — un aspect caracteristic din viaţa pariziană de curte. Cu toate că la baza ei stă un *cantus firmus* meşteşugit, format cu ajutorul unor „trucuri" de text — manieră răspîndită la maeştrii franco-flamanzi, atît tenorul, cît şi întreaga lucrare în ansamblu sună excelent şi reprezintă una din primele lucrări de muzică *«plain air»*, care va renaşte în lucrările lui Haendel (*Foc de artificii* şi *Muzica apelor*) şi va cunoaşte triumful în genurile muzicii de masă ale revoluţiei franceze din anul 1789.

Era natural ca Josquin, artist umanist, să fie atras de cîntecele laice. Fiecare din acestea prezintă imagini deosebit de realiste şi strălucite şi constituie un model desăvîrşit de măiestrie polifonică.

Cîntecele lui sînt uneori de o naturaleţă cuceritoare (aşa este prelucrarea polifonică a cîntecului popular italian *„Scaramella"*) :



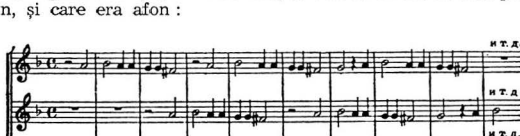
Se întîlnesc şi miniaturi pe un text naiv, fără pretenţii, în genul cîntecului *Petite camusette* :



Simplitatea şi transparenţa acestui cîntec, bazat pe un subiect şi o melodie populară, relevă măiestria lui Josquin ca autor de cîntece.

Multe cîntece ale lui au trăsături umoristice : în ele apar cînd o glumă plină de naivitate şi simplitate, cînd un calambur amuzant, cînd o nuanţă de umor umbrit de o undă de tristeţe.

Un ton glumeţ, viclean răzbate în canonul la primă pe fundalul unei *pedale* ostinate pe tonică-dominantă, cu repetarea insistentă a uneia şi aceleiaşi note la vocea mediană : legenda afirmă că această partidă era destinată regelui Franţei, Ludovic XII, la curtea căruia se afla pe atunci Josquin, şi care era afon :



Sfera de genuri şi imagini

Spiritul creator al lui Josquin s-a manifestat în primul rînd în sfera de imagini, caracteristică pentru un artist umanist. El a acordat o mare atenţie cîntecelor polifonice laice. Această ramură a activităţii lui Josquin este foarte variată. Compozitorul ştie să redea în mod veridic şi o mică scenă încîntătoare din viaţa de toate zilele, şi spiritul liricii de dragoste, şi elanul unui sentiment sincer. Chiar şi austerele subiecte biblice şi chipul Madonei, răspîndit la artiştii umanişti, îi serveau adesea lui Josquin doar ca o formă convenţională pentru punerea în lumină a unui conţinut legat, în esenţa lui, de viaţă. În motetele sale, Josquin a exprimat realist bucuria, durerea profundă, seninătatea, trecerile de la o stare sufletească la alta.

Acordînd o mare atenţie textului, Josquin căuta să redea în melodiile sale *înţelesul întregului,* ceea ce l-a dus spre o melodică unitară, plastică şi suculentă, evitînd în felul acesta o muzică imitativă, tributară detaliilor disparate.

Astfel, în comparaţie chiar şi cu cei mai mari dintre predecesorii lui, Josquin a lărgit mult sfera de idei, emoţii şi sentimente care şi-au găsit reflectarea în muzica sa. Noile trăsături ale metodei de creaţie a lui Josquin au dus la realizări de maximă importanţă şi în domeniul măiestriei contrapunctice : la sporirea individualizării şi a expresivităţii temelor, la introducerea într-o melodică cu o desfăşurare liniştită şi continuă, de cîntec, a elementelor de patetism şi de declamaţie inspirată.

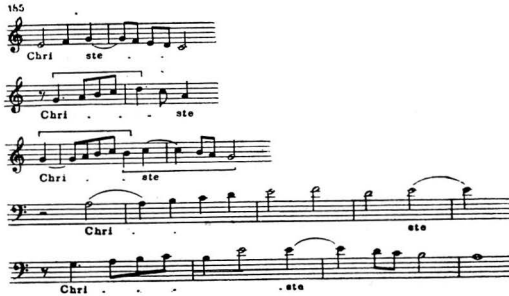
Josquin perfecţionează imitaţia percursorie, folosind mijloace tot mai fine de dezvoltare a acesteia (aşa sînt „imitaţia pară" şi intrarea în *stretto* a vocilor) ; asigură o egalitate în ceea ce priveşte intonaţia melodică şi ritmul pentru toate vocile ; se apropie cu încă un pas de factura armonico-contrapunctică. El ştie să îmbine melodica suplă, de cîntec popular, cu stabilirea — între liniile melodice — a unor raporturi *verticale,* pline de transparenţă. Împărţind întregul polifonic în cîteva grupuri de voci, Josquin pregăteşte terenul pentru factura *policorală* a polifoniştilor veneţieni din secolul XVI. În polifonia sa, Josquin a ajuns la un mare grad de libertate în folosirea oricărui procedeu, iar în stăpînirea tehnicii scriiturii polifonice la un înalt nivel de virtuozitate, la care măiestria încetează să

mai fie evidentă și transformă cea mai dificilă problemă de creație în realizarea a ceva de la sine înțeles.

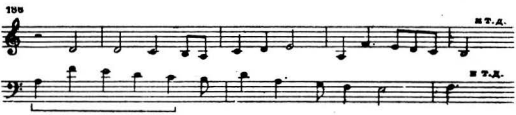
Popularitatea fără precedent a lui Josquin în cursul aproape a întregului secol XVI devine explicabilă. Este de înțeles pentru ce contemporanii lui l-au numit „părintele muzicii" și pentru ce pretențiosul critic Glarean a declarat că „nimeni n-a știut mai bine ca Josquin să exprime activ în muzică afectele sufletului uman".

Tematismul lui Josquin se remarcă, în comparație cu predecesorii lui, printr-un mare relief și individualitate. Atrage atenția faptul că fiecare temă este dată în numeroase variante ; compararea variantelor permite să urmărim creșterea, dezvoltarea temei din nucleul inițial, trecerea unei teme în alta.

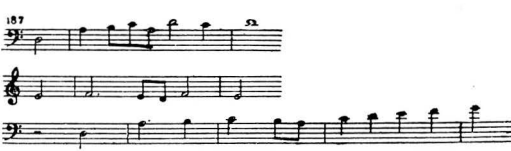
O dată apărută, tema, în desfășurarea ei polifonică, trece de la o voce la alta, se ramifică, se dezvoltă :



Uneori tema, luînd naștere parcă întîmplător, încheierea partidei vocii superioare devine la rîndul său baza unei noi construcții melodice :



Cîteodată temele *trec direct* una într-alta, astfel încît sunetul final al temei precedente devine sunetul inițial al celei următoare :



Măiestria în utilizarea tematismului îi oferă lui Josquin posibilitatea de a atinge o culminație cînd tema, îmbogățită în procesul creșterii sale treptate, apare pe primul plan în toată plenitudinea sa.

Se întîmplă ca, în culminație, Josquin să strîngă *într-un nod unic* cîteva teme, după ce fiecare din acestea a urmat, în dezvoltarea sa, *calea sa proprie*. Adesea, în asemenea cazuri joacă un rol substanțial și armonia : vocile polifonice sînt dispuse în așa fel încît cea mai mică deplasare în desfășurarea polifonică se reflectă în plan armonic și invers. Astfel, se observă trecerea de la polifonie la stilul armonic.

Trăsăturile populare ale creației lui Josquin

La Josquin prezintă un deosebit interes temele cantabile, care se remarcă printr-un caracter de cîntec popular.

Dacă predecesorii lui (și el însuși, în piesele polifonice laice) au folosit de obicei cîntece populare într-un tempo viu, cu un ritm subliniat și o structură strofică, cu motive scurte, laconice — în schimb, în unele lucrări ale sale (de exemplu, în secțiunea *Pleni sunt coeli* din missa *Povestește, limbă*), Josquin a știut să prelucreze artistic o altă varietate de cîntec popular — cîntecul liric tărăgănat.

La Josquin o astfel de melodie curge liniștit și liber, despărțindu-se pe alocuri în ramificații separate, care se nuanțează unele pe altele în chip armonios, pentru a se contopi apoi din nou într-o desfășurare unică. Mișcarea devine tot mai amplă, înglobînd și antrenînd după sine melodii noi, îmbogățindu-se cu variante, asemenea unui cîntec popular care se naște undeva departe, pe întinsul cîmpiilor nesfîrșite.

Recurgînd în elaborarea acestei secțiuni la toate finețele polifoniei, Josquin a știut totodată să redea căldura spontaneității și sinceritatea emoțională specifice unui astfel de cîntec popular liric. De aici supletea și expresivitatea melodiei, sensibilitatea modală, caracterul de improvizație al scriiturii polifonice — factori care și-au păstrat de-a lungul veacurilor forța și eficacitatea.

Din cele expuse se pot trage următoarele concluzii în legătură cu creația lui Josquin : la el există o excepțională unitate între melodie și text ; corespondența între muzică și text, păstrîndu-se riguros împărțirea în secțiuni a acestuia și respectîndu-se cu grijă înțelesul său ; se remarcă finețea frazării muzicale, dar fiecare frază a textului este pusă pe muzică nu prin copierea intonațiilor vorbirii obișnuite ; lipsește și muzica imitativă naivă (ceea ce va fi, mai tîrziu, uneori caracteristic pentru Lassus).

În dezvoltarea lirico-dramaturgică a polifoniei lui Josquin, rolul decisiv îl joacă *tematismul* plastic, pregnant, care îmbină trăsăturile declamative cu elemente de cîntec popular.

Sînt semnificative trăsăturile populare ale creației lui Josquin. Ele se vădesc în caracterul temelor, cît și în însăși factura sa componistică. Este deosebit de importantă folosirea de către compozitor a facturii polifonice populare cu caracter de improvizație liberă. Melodica lui Josquin își are rădăcinile în melosul cîntecelor populare. El năzuiește să utilizeze pentru temele sale formulele melodice ale cîntecului popular cristalizate de-a lungul veacurilor, izvorul nesecat al intonațiilor populare, șlefuite prin trecerea lor din generație în generație.

Folosind în cîntecele sale laice o melodică populară cu un caracter instrumental dansant, Josquin este totodată poate primul dintre poli-

foniştii Ţărilor de Jos care a utilizat şi cîntecul popular liric lent ; această melodică lirică este prelucrată de el folosind factura polifonică vocală cu caracter de improvizaţie, de asemenea creată de popor. Totodată, Josquin ştie să păstreze proporţia şi caracterul închegat ce caracterizează genurile muzicii populare.

Alături de genurile monumentale, Josquin şi-a manifestat măiestria şi într-un gen diametral opus — miniatura. El s-a dovedit capabil să folosească nu numai trăsăturile energice de penel ale lui Michelangelo, ci şi linia fină şi minuţioasă a miniaturiştilor flamanzi. Înclinaţia pentru sonorităţi alese mergea la Josquin mînă în mînă cu trăsăturile profund umane, realiste.

Însă, totodată, prin însăşi esenţa sa, tematismul lui Josquin nu a fost capabil să înfrîngă limitele polifoniei de cult a vremii sale, împărţirea schematică a întregului muzical pentru nevoile liturghiei catolice. De aceea, în genurile sale mari, cu toate realizările sale pozitive, Josquin nu este capabil să rupă cu genul consacrat al missei. El a moştenit de la polifonia franco-flamandă nu numai realizările acesteia, ci şi limitele ei.

Ridicînd tematismul pe o nouă treaptă, marcînd căile trecerii de la polifonia bazată pe imitaţie la un stil acordico-armonic, presărîndu-şi missele cu elemente de cîntec popular, Josquin nu a fost totuşi în stare să rupă definitiv cu patosul retoric, cu caracterul convenţional al procedeelor contrapunctice din vremea sa, cu încătuşarea impusă de missa catolică.

Orlando Lassus. Trăsături generale

Cel mai mare polifonist neerlandez din secolul XVI a fost Orlando Lassus.

Data exactă a naşterii lui nu a fost stabilită. Dintre diferitele ipoteze, cel mai verosimil pare a fi anul 1530. Se pare că Orlando Lassus era originar din provincia Hennegau (Hainaut); încă pe cînd era copil, el a cîntat în corul unei biserici din oraşul Mons. În anul 1544, îl ia în serviciul său unul din generalii lui Carol V, Ferdinand Gonzaga, care a fost fermecat de vocea minunată a tînărului cîntăreţ. Însoţindu-l pe Gonzaga, Lassus colindă Franţa, Italia nordică şi Sicilia. A putut fi stabilit că, ulterior, el a fost la Milano, Neapole, Roma, Veneţia şi Anvers. După cum vedem, Lassus a continuat tradiţia „neastîmpărului" compatrioţilor săi — maeştrii franco-flamanzi.

Către sfîrşitul anului 1556, Lassus îşi leagă soarta de capela curţii de la München, unde ocupă la început funcţia de simplu cîntăreţ, iar apoi de conducător muzical al capelei. Orlando Lassus a murit la 14 iunie 1594.

Sfera de genuri şi imagini

Primii 10 ani de activitate componistică a lui Lassus au fost consacraţi în special madrigalului, cel mai caracteristic gen muzical al Renaşterii. Însă Orlando Lassus este şi autor de *villanelle* şi *chansons* în stil francez ; un imbold în plus pentru compunerea acestora din urmă au fost cele două călătorii ale sale la Paris şi cunoştinţa cu compozitorii din cercul lui Janequin. Apoi Lassus abordează şi genul cîntecului polifonic german.

Lassus a fost un autentic artist popular al vremii sale. Fiind excepţional de multilateral în activitatea sa artistică, el răspundea prompt la problemele ideologice avansate ale vremii sale. În ce priveşte preocupările sale, a fost un umanist tipic.

Ca orientare principală a creației sale, Lassus este un compozitor *realist*. Abordînd cele mai variate genuri muzicale, el năzuiește să întruchipeze veridic figurile umane tipice pentru epoca lui. El zugrăvește viu și convingător tablouri din viața vremii lui, folosind un limbaj muzical care îmbină o înaltă măiestrie profesională cu accesibilitatea și democratismul.

Lassus a scris pe texte variate : ode ale lui Horațiu, *Eneida* de Virgiliu, pe versuri ale poeților «Pleiadei» (Ronsard, du Bellay), ale poeților umaniști italieni Petrarca, Ariosto, cîntece populare germane din culegerea lui Otto Foerster, lucrări din colecția maestrului-cîntăreț Hans Sachs. Peste tot, el a știut să scoată în evidență esențialul, principalul din punct de vedere al dramatismului, și a accentuat nu trăsăturile arhaice ci pe cele realiste, legate de viață. Ca mulți contemporani ai săi, el a folosit elemente ale muzicii imitative și a conferit lucrărilor sale trăsături coloristice (pînă la folosirea concomitentă a mai multor coruri).

Muzica de cult

Dar și acest mare maestru al polifoniei Renașterii, îndrăgostit de viață, a manifestat unele contradicții. În perioada contrareformei, mai ales în ultima etapă — cea müncheneză — a vieții și activității sale, el a căzut sub influența bisericii catolice. După anul 1564, în creația lui Lassus trec în chip vădit pe primul plan genurile muzicii bisericești.

Este adevărat că și lucrările sale care aparțin genurilor de cult cuprind numeroase trăsături realiste, întregi secțiuni ale misselor sale au o factură de cîntec popular, compozitorul creează teme plastice, aplică procedeul repartizării în funcție de coloritul sonor al țesăturii polifonice și folosește alternarea ansamblurilor corale.

În domeniul genurilor de cult, Lassus acordă preferință motetului, căci în acest gen de tranziție putea avea mai multă libertate în exprimarea unor sentimente variate.

În motetele lui Lassus se remarcă îndrăzneala limbajului muzical, care se manifestă prin abundența alterațiilor, efecte armonice neașteptate, o subliniere a coloritului sonor. Lassus transformă, pe baza muzicii flamande, diferitele tipuri de motete și introduce în acestea o serie de procedee folosite în madrigal și cîntec.

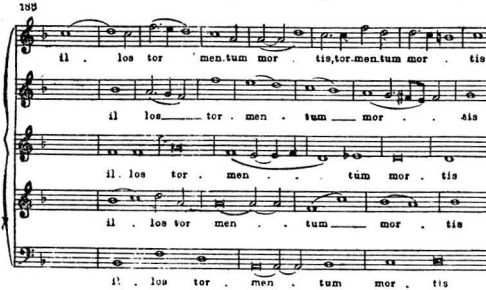
Alături de misse, în care predomină principiul «imitației precursorii», compozitorul folosește și scriitura acordico-silabică.

Caracteristica stilului lui Lassus se reliefează și mai strălucit în *motetele* sale[1]. În acestea, compozitorul a folosit genuri și resurse multiple. Motetele ocazionale sînt solemne, avîntate, sărbătorești ; în alte motete apar imagini profund lirice, pătrunse de durere sau bucurie.

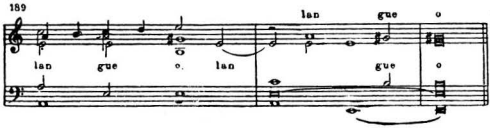
Motetul nr. 218, *Quis mihi det lacrimis gemitus* se remarcă printr-un caracter trist. Este deosebit de expresivă muzica ce învesmîntează un text care vorbește despre gemete și vaiete (v. exemplul 188).

[1] Ele au fost publicate, la 10 ani după moartea compozitorului, de fiii acestuia. Culegerea *Magnum opus musicum* cuprinde nu mai puțin de 516 motete.

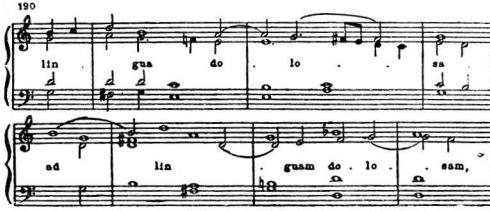
În motetul nr. 236 impresionează puternic lamentările unui păcătos care se căieşte. Sînt extrem de expresive — în motetul nr. 260 — intervalele de septimă şi nonă între bas şi vocea superioară :



Se remarcă printr-o mare frumuseţe motetul nr. 353 pe un text din *Cîntarea cîntărilor,* care se încheie cu cuvintele *„quia amore langueo"* :



Unul din motetele cele mai impresionante este nr. 629. Muzica pe cuvintele *„Lingua dolosa"* este plină de expresivitate :



Tot în motete este de remarcat şi *umorul* specific creaţiei lui Lassus. De multe ori el redă în astfel de lucrări, în chip de batjocură, figuri de călugări beţivi, pe care îi pune înadins să cînte dezlînat şi încîlcit. Aşa, de pildă, motetul pe opt voci *Jam lucis orto sidere...* are un caracter aproape burlesc : e vorba de cîntecul unor călugări cam turmentaţi, care amestecă în mod comic frazele unui imn religios cu nişte versuri de-ale studenţilor drumeţi.

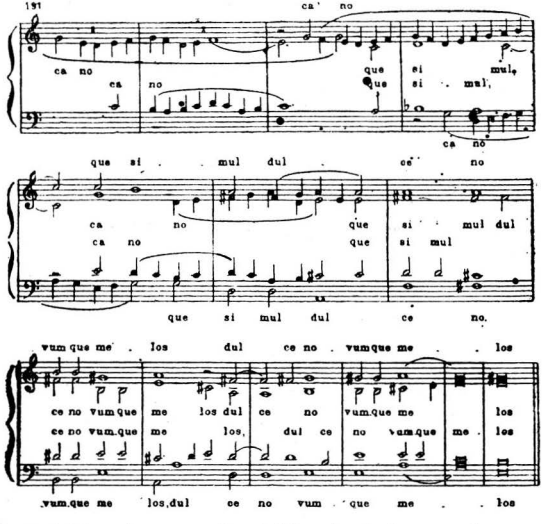
Multe motete ale lui Lassus sînt legate de muzica populară. Astfel, de exemplu, motivul principal al motetului nr. 196 coincide aproape întocmai cu răspînditul cîntec de Crăciun : „Iosif, iubitul meu Iosif" (*„Joseph, lieber Joseph mein"*).

În alte motete apare clar forma de rondo, datorită căreia secțiunile ce se repetă capătă caracterul unui fel de riturnelă.

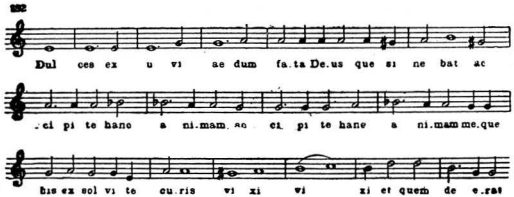
În fermecătorul cîntec bucolic nr. 427, compozitorul folosește cu succes muzica imitativă : aici pare că se aud cimpoiul și flautul de păstor.

În motetele nr. 413—415, Lassus zugrăvește tablouri ale vieții sătești. Și aici predomină muzica imitativă.

Motetele lui Lassus pe text religios își datorează marea expresivitate și capacitate de a impresiona faptului că el *adapta* adesea astfel de *texte la lucrări scrise inițial pe teme laice*. În același timp, compozitorul nu se sfia să păstreze în motete succesiuni cromatice îndrăznețe și alăturări de acorduri care, pentru jumătatea secolului XVI, constituiau un indice al folosirii așa-numitelor «melodi noi». Iată, de exemplu, un fragment dintr-un motet scris în anul 1555, adică încă în anii de tinerețe ai lui Lassus ;



În motetele sale, compozitorul folosește și alte procedee novatoare, între care și *factura omofonică*. În motetul nr. 431, pe un text din Virgiliu, Lassus redă în formă de motet o tiradă patetică a Didonei, vocea superioară căpătînd, în felul acesta, trăsături de recitativ în spiritul lui Monteverdi sau Cavalli :



Această piesă, publicată în anul 1570, anticipă monodia.

Privite în ansamblul lor, motetele lui Lassus constituie cea mai remarcabilă realizare a genului din secolul XVI.

Cîntecele lui Lassus apropiate de chanson-ul francez

Specificul stilului lui Orlando Lassus — genul tipic neerlandez în reprezentarea situațiilor din viața de toate zilele, umorul bonom, puțin grosolan, satira ascuțită — se reflectă deosebit de strălucit în genurile laice ca *chanson*-ul francez, cîntecul polifonic german, villanella italiană.

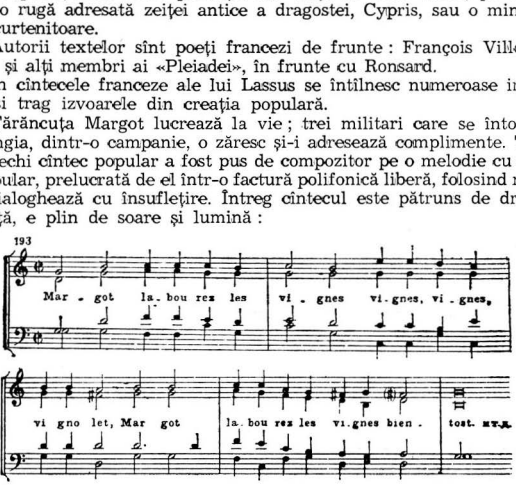
Aici compozitorul face să defileze un șir întreg de imagini și personaje tipice pentru acea vreme. El prezintă și scene de stradă, și tablouri din viața de familie, și satire îndreptate împotriva clerului, și multe altele.

Un mare grup de lucrări ale lui Lassus sînt scrise în genul și caracterul cîntecului polifonic francez. Și aici sfera lui de imagini este vastă : pe de o parte, mici scene pitorești din viața de toate zilele, pe de altă parte, o rugă adresată zeiței antice a dragostei, Cypris, sau o miniatură fină, curtenitoare.

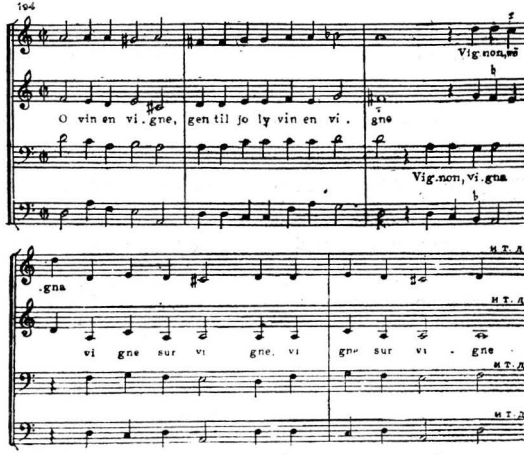
Autorii textelor sînt poeți francezi de frunte : François Villon, du Bellay și alți membri ai «Pleiadei», în frunte cu Ronsard.

În cîntecele franceze ale lui Lassus se întîlnesc numeroase imagini care își trag izvoarele din creația populară.

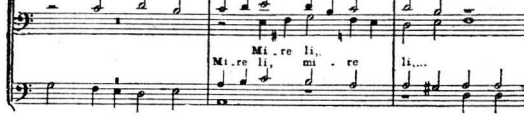
Țărăncuța Margot lucrează la vie ; trei militari care se întorc din Lotaringia, dintr-o campanie, o zăresc și-i adresează complimente. Textul unui vechi cîntec popular a fost pus de compozitor pe o melodie cu caracter popular, prelucrată de el într-o factură polifonică liberă, folosind motive care dialoghează cu însuflețire. Întreg cîntecul este pătruns de dragoste de viață, e plin de soare și lumină :

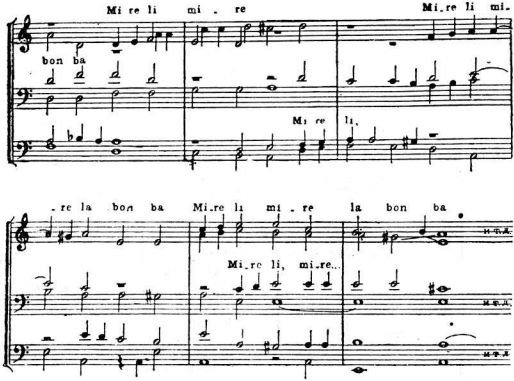


Un alt cîntec este un imn vesel închinat „vinului bun și frumos și ciorchinilor de struguri copți", în care Lassus utilizează contrastul, obișnuit la el, dintre factura acordică și cadențele îndrăznețe și un torent de motive ascendente, urmîndu-și unele altora într-o manieră polifonică liberă și formînd prin combinarea registrelor vocilor, un interesant „joc de umbre și lumini" :



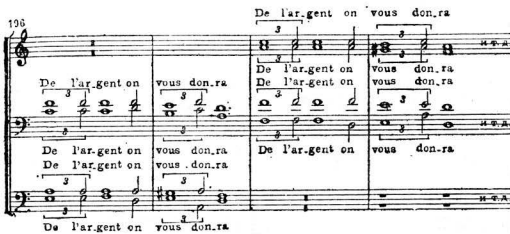
Cele mai remarcabile sînt cîntecele care prezintă mici scene de gen. Unul din ele — «La bîlci în Arras» — redă veridic însuflețirea și zgomotul neîntrerupt al mulțimii care forfotește prin bîlci, pe fundalul stăruitoarelor strigăte ale precupeților. Motivele vioaie, maliționse, cu terminații subliniate, suprapunîndu-se unele peste altele voit „neîndemînatic", produc intenționat o impresie de „îngrămădeală". Ele se succed impetuos pe fondul unui ritm dansant invariabil, care iese net în evidență, jucînd pentru întreaga lucrare un rol unificator :





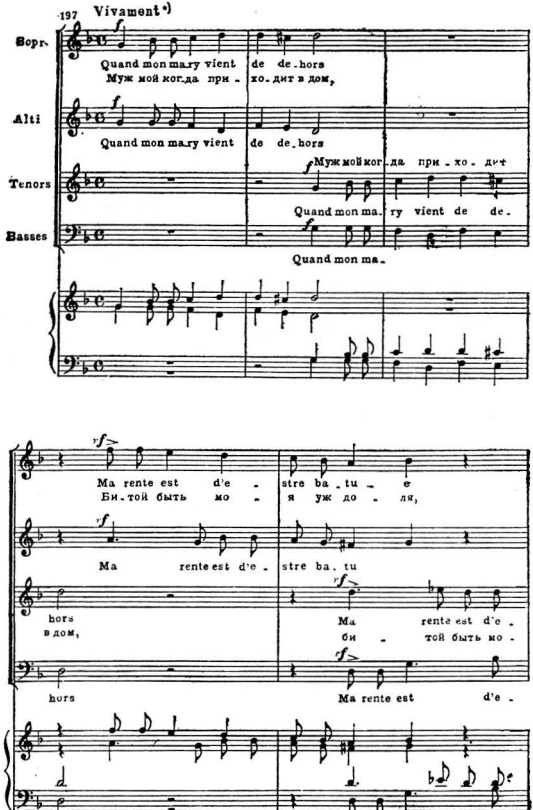
De pe acest fond se detaşează diferite voci, care îşi răspund unele altora (la bas şi în registrele înalte).

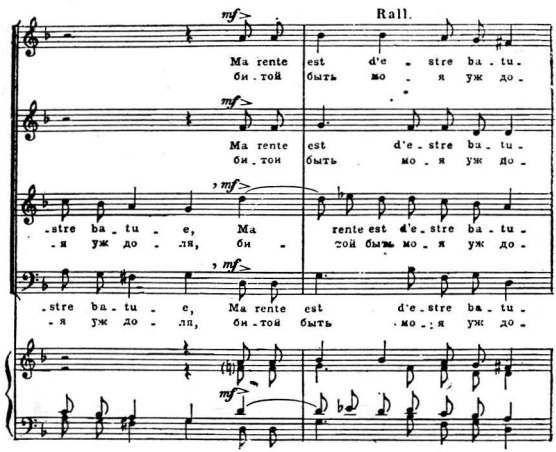
O schimbare a ritmului, o începetinire a mişcării, o factură acordică greoaie, alternarea a două semicoruri — într-un cuvînt, modificarea întregii structuri — pun în evidenţă însăşi picanteria cîntecului, atunci cînd este vorba de „parale" :

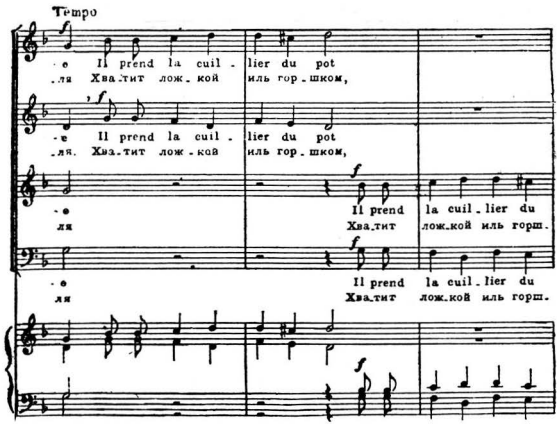


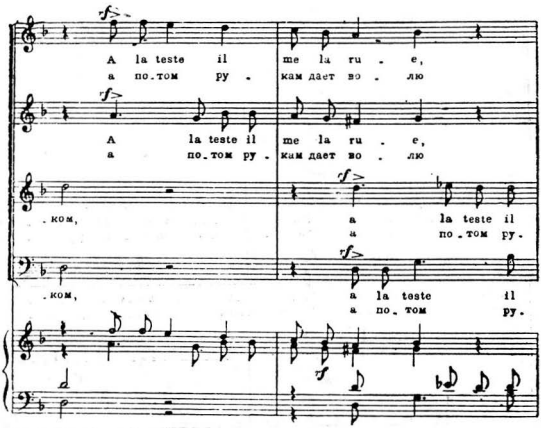
Într-un alt cîntec al lui Lassus sînt zugrăviţi plastic, de parcă ar fi vii, un soţ bătrîn şi gelos şi tînăra lui nevastă. De fiecare dată cînd se întoarce acasă, bărbatul îşi ia consoarta la rost ; zboară linguri, oale şi alte ustensile de bucătărie şi biata femeie se alege cu o bătaie soră cu moartea. Are ea de ce să fie necăjită. Cîntecul vioi, maliţios, cu treceri neaşteptate de la o voce la alta (cea care povesteşte este nevasta) *şi cu un ritm însufleţit, trece în minor.*

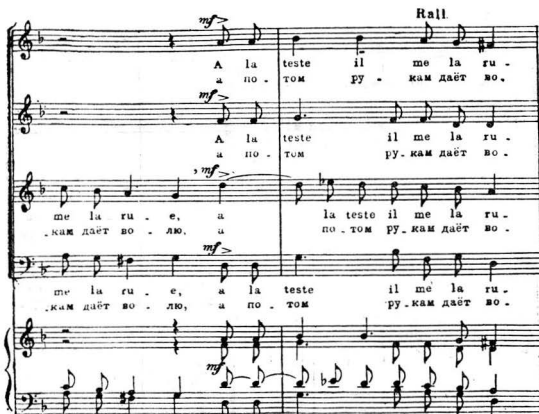
Dar femeia are o consolare — tinerețea ei. Și, parcă pentru a se răzbuna, repetă tot mai insistent și mai provocător spre sfîrșitul cîntecului : „Ce mai chin — tînără c-un soț bătrîn, un soț bătrîn !“, nepotrivirea de vîrstă fiind reflectată în muzică cu ajutorul unui motiv grațios și elegant, care contrastează violent cu figurile ritmice sincopate voit, grosolane și neîndemînatice, caracterizînd pe bătrînul certăreț :

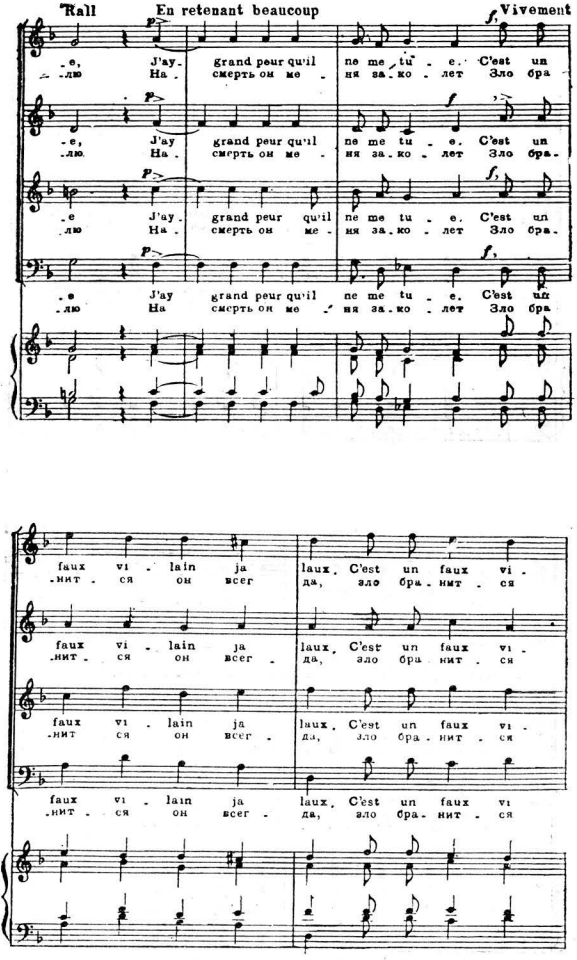


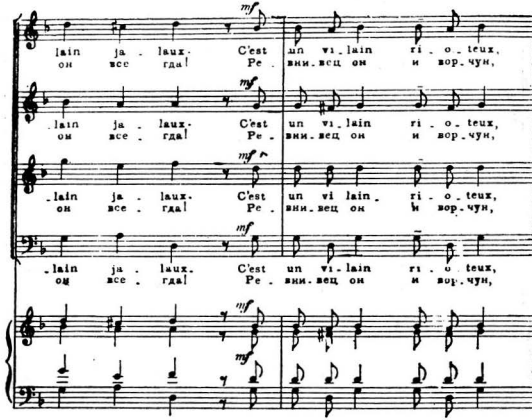

Rall.
mf
Ma rente est d'e - stre ba - tu -
би - той быть мо - я уж до -
-stre ba - tu - e, Ma rente est d'e - stre ba - tu -
-я уж до - ля, би - той быть мо - я уж до -

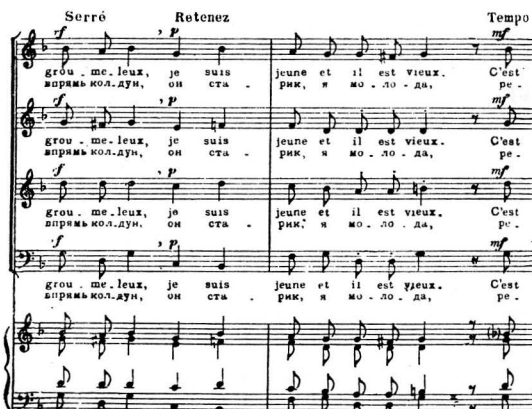

Tempo
f
- e Il prend la cuil - lier du pot
-ля Хва - тит лож - кой иль гор - шком,
- e Il prend la cuil - lier du pot
-ля. Хва - тит лож - кой иль гор - шком,
- e Il prend la cuil - lier du
-ля Хва - тит лож - кой иль горш -
- e Il prend la cuil - lier du
-ля Хва - тит лож - кой иль горш -

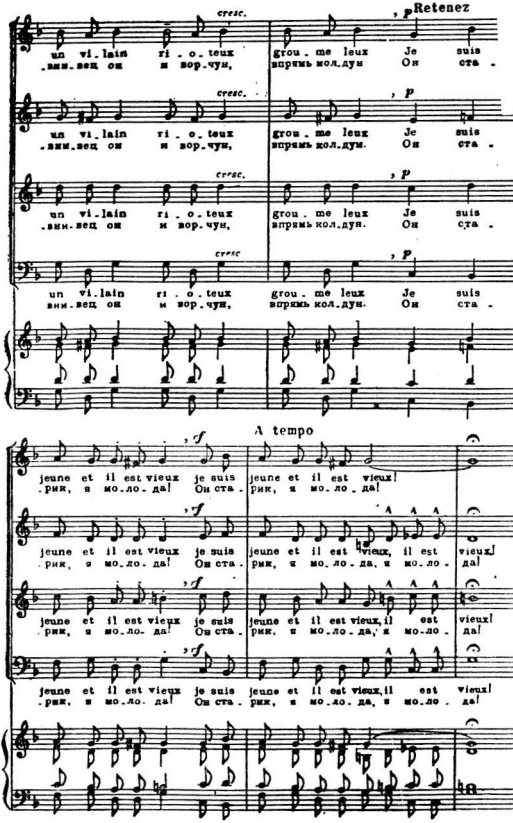

A la teste il me la ru . e,
а по.том ру . кам дает во . лю
A la teste il me la ru . e,
а по.том ру . кам дает во . лю
.ком, а la teste il
а по.том ру.
.ком, а la teste il
а по. том ру.


Rall.
A la teste il me la ru .
а по. том ру . кам дает во.
A la teste il me la ru .
а по . том ру. кам дает во .
me la ru . e, а la teste il me la ru .
.кам дает во . лю, а по . том ру. кам дает во .
me la ru . e, а la teste il me la ru .
.кам дает во . лю, а по . том ру. кам дает во .


Rall
En retenant beaucoup
Vivement
-e, J'ay- grand peur qu'il ne me tu - e. C'est un
-лю На- смерть он ме - ня за-ко - лет Зло бра-
-e J'ay- grand peur qu'il ne me tu - e. C'est un
-лю На- смерть он ме - ня за-ко - лет Зло бра-
-e J'ay grand peur qu'il ne me tu - e. C'est un
-лю На смерть он ме - ня за-ко - лет Зло бра
faux vi - lain ja laux. C'est un faux vi -
-нит - ся он всег да, зло бра-нит - ся


mf
lain ja . laux. C'est un vi . lain ri . o . teux,
он все . гдаl Ре . вни . вец он и вор . чун,
mf
lain ja . laux. C'est un vi . lain ri . o . teux,
он все . гдаl Ре . вни . вец он и вор . чун,
mf
lain ja . laux. C'est un vi lain ri . o . teux,
он все . гдаl Ре . вни . вец он и вор . чун,
mf
lain ja . laux. C'est un vi . lain ri . o teux,
он все . гдаl Ре . вни . вец он и вор . чун,
mf
mf

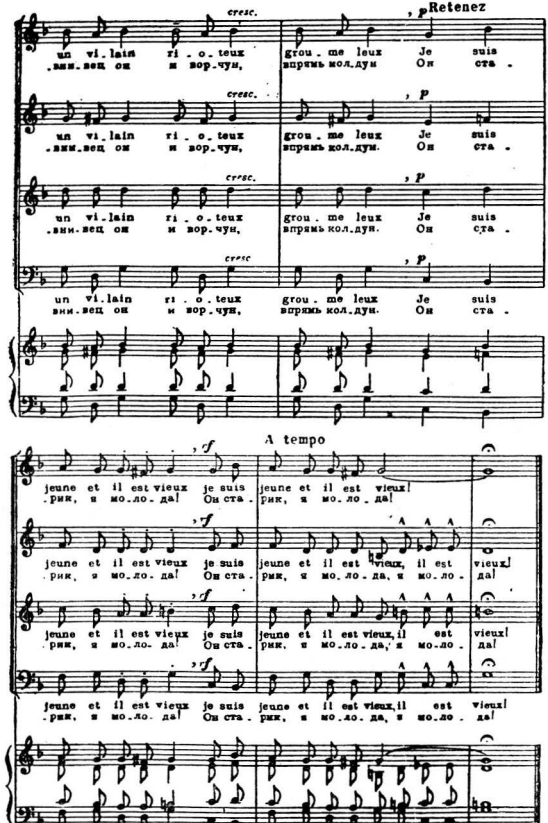

Serré
Retenez
Tempo I
rf
p
mf
grou . me . leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол . дун, он ста . рик, я мо . ло . да, ре .
rf
p
mf
grou . me . leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол . дун, он ста . рик, я мо . ло . да, ре .
sf
p
mf
grou . me . leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол . дун, он ста . рик, я мо . ло . да, ре .
sf
p
mf
grou . me . leux, je suis jeune et il est vieux. C'est
впрямь кол . дун, он ста . рик, я мо . ло . да, ре .



Cînd vine-acasă omul meu,
Vai de biata mea spinare:
Fără nici o vină, zău,
El la pumni prinde să-mi care;
Numai eu știu cît mă doare!

E-un moșneag gelos și rău,
Nesuferit și hapsîn.
Ce mai chin —
Tînără c-un soț bătrîn!

Cu toată varietatea și bogăția de imagini, subiecte și mijloace de expresie, factura tuturor cîntecelor lui Lassus în spirit francez se remarcă



Cînd vine-acasă omul meu,
Vai de biata mea spinare:
Fără nici o vină, zău,
El la pumni prinde să-mi care;
Numai eu știu cît mă doare!

E-un moșneag gelos și rău,
Nesuferit și hapsîn.
Ce mai chin —
Tînără c-un soț bătrîn!

Cu toată varietatea și bogăția de imagini, subiecte și mijloace de expresie, factura tuturor cîntecelor lui Lassus în spirit francez se remarcă

prin trăsături comune, legate atît de caracterul general al stilului compozitorului cît şi de particularităţile tipice pe care le posedă *chanson*-ul francez. Aceste trăsături sînt: melodica strălucitoare de la începutul cîntecelor, care zugrăveşte exact caracterul principalei imagini muzical-poetice cu ajutorul imitaţiei, libere în majoritatea cazurilor; transparenţa ţesăturii muzicale; claritatea structurii şi a împărţirii în perioade; alternarea dintre factura polifonică şi cea armonică; o deplină determinare tonală, subliniată prin cadenţare; marele rol al alternării registrelor vocilor, care conferă cîntecelor o mare bogăţie de culori; folosirea măiestrită a unui ritm elastic, plin de contraste, admiţînd varierea cîntecului, căruia i se poate conferi ritmul şi tempoul necesar în fiecare caz.

Cîntecele polifonice germane

Lassus a scris numeroase cîntece pe text german, legate de cultura germană. O parte din aceste cîntece relevă o oarecare influenţă a protestantismului asupra creaţiei lui Lassus. Din punct de vedere muzical, în astfel de cîntece religioase germane Lassus îi întrece considerabil pe predecesorii săi ca talent şi măiestrie. Compozitorul *apropie* tot mai mult *coralul german protestant de muzica populară*.

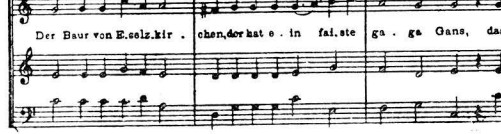
Cîntecele germane *laice* ale lui Lassus prezintă un mare interes. Între acestea, un loc important îl ocupă cîntecele de pahar, prezentînd tabloul caracteristic al unui chef între prieteni, cu veselia sa zgomotoasă, cupele pline simbolizînd libertatea de gîndire şi bucuria de a trăi.

Dar în cîntecele germane ale lui Lassus întîlnim şi chipul beţivului înrăit, şi pe al femeii care se plînge din cauză că soţul ei are darul beţiei.

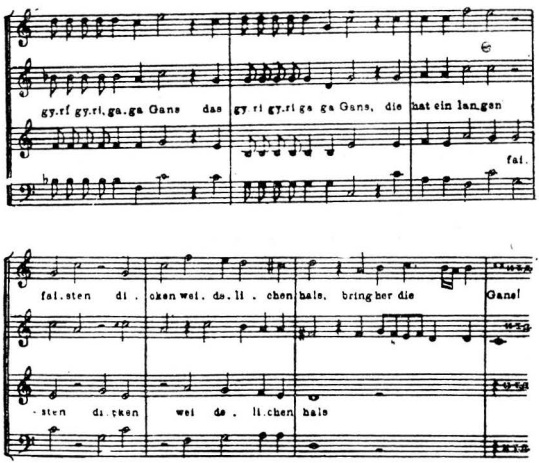
În cîntecul „Ţărane, ce duci în sac?", Lassus zugrăveşte cu măiestrie o scurtă scenă de stradă. O ceată de băieţi înconjoară pe un ţăran care duce un sac în spate, întrebîndu-l insistent ce are în sac, pînă ce omul răspunde, parcă în silă: „Unt şi brînză", iar apoi încinge un dans.

Episoadele de dans sînt redate în muzica lui Lassus în chip vesel şi antrenant.

În cîntecul «Ascultaţi noutăţile», compozitorul prezintă plastic şi cu umor scena unei mese copioase. Folosind în mod spiritual muzica imitativă, el înfăţişează întocmai, prin mijloace muzicale, cum este prinsă, jumulită şi friptă gîsca tradiţională [1], care cu puţin înainte asurzea pe toţi cu strigătele sale. Imitarea strigătului gîştei se transformă într-un motiv căruia compozitorul îi dă o mare dezvoltare:



[1] Gîsca friptă era una dintre bucatele nelipsite la vechea sărbătoare în cinstea sf. Martin.



Această concentrare a motivelor face ca procedeul onomatopeic să se transforme într-un mijloc activ al dezvoltării muzicale. Pentru ca tabloul să fie şi mai sugestiv, întreaga secţiune centrală a cîntecului se desfăşoară într-un ritm viu dansant de trei timpi, încadrat contrastant, la început şi la sfîrşit, într-o muzică austeră, severă.

Şi în cîntecele germane, ca şi în cele franceze, la Lassus predomină *lirica de dragoste,* care capătă un caracter original. Cîntecele germane de dragoste ale lui Lassus zugrăvesc concret chipul eroinei, situaţiile şi evenimentele legate de sentimentul eroului, relaţiile dintre personaje fiind redate de compozitor în procesul *evoluţiei lor.* Dacă în *chanson*-ul francez imaginea muzicală clară, expusă la început, se repetă de regulă insistent cu varieri neînsemnate, în schimb, în cîntecul german de dragoste, dezvoltarea conduce, pe la jumătatea lucrării, spre o culminaţie pronunţată.

Iese astfel în evidenţă esenţa, savoarea cîntecului, prin *concentrarea* motivelor care iau naştere în cursul lucrării. Totodată, prima imagine muzicală a cîntecului sugerează plastic personajele.

Aşa, de pildă, la baza imaginii muzicale din cîntecul pe cuvintele „Merge fata la fîntînă" se află un motiv caracteristic, subliniat printr-o sincopă moale.

Trăsăturile acestei imagini sînt fixate prin repetarea motivului iniţial în chip de răspuns, la cele două voci inferioare (în astfel de procedee, Lassus anticipă incontestabil forma *fugii*).

În procesul dezvoltării, acest motiv trece în alte formule melodice. Scena de dragoste care urmează este însoţită în muzică de un *stretto* plin de tensiune, de mişcarea armonică, de sublinierea specială a intonaţiei pe cuvintele „el sărută".

Încheierea cîntecului — răspunsul neînduplecat al fetei : „Pe alt tînăr îl iubesc și lui am să-i păstrez credință“ — este realizată într-o atmosferă mai calmă.

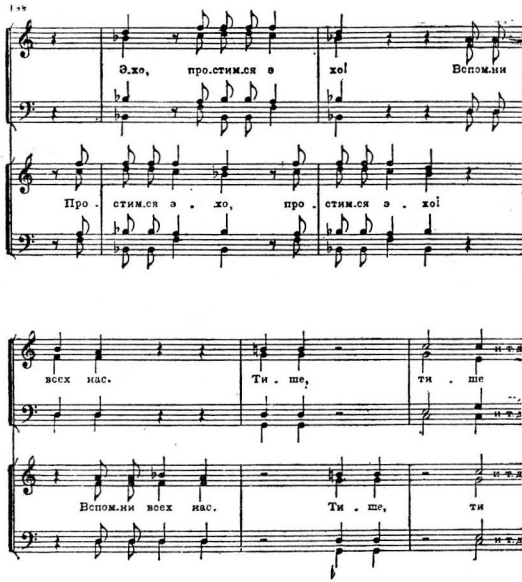
Astfel, în cîntecele sale laice germane, Lassus folosește într-o mai mare măsură decît în cîntecele franceze textele populare, în întreaga lor simplitate și spontaneitate. Creînd imagini desprinse din viața poporului german din secolul XVI, compozitorul găsește vaste posibilități pentru zugrăvirea unor scene de gen, pentru îmbogățirea cîntecului cu ajutorul unei ample dezvoltări care ajunge la o culminație strălucită. Lassus folosește aici și mai pronunțat decît în cîntecele franceze baza armoniei funcționale, subliniind uneori succesiv :

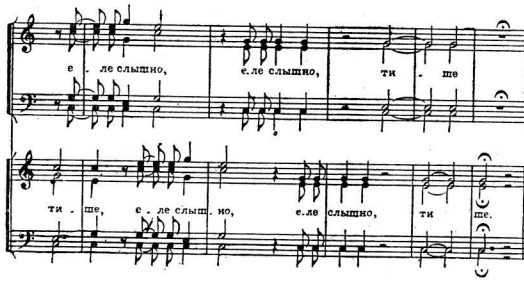
T—D ; T—S—T ; T—S—D—T

«Ecoul»

Dintre lucrările lui Lassus scrise în genul cîntecelor populare italiene, cel mai cunoscut este *Ecoul.*

Acesta aparține unui gen tradițional al vremii. Autorul textului este pe cît se pare, însuși Lassus. De fapt, acest text este o înșiruire de fraze de sine stătătoare, care oferă posibilitatea ca motivul *expus* de primul cor să fie reprodus de al doilea cor, în chip de ecou depărtat :





Hei, ecou, adio ! !
Ţine minte !
Haidem, haidem etc.
Pe şoptite, pe şoptite haidem,

Este uşor de înţeles pentru ce textul conţine atîtea exclamaţii, intonaţii imperative, interogative, hohote de rîs („Unde-i ecoul ? Ha-ha-ha-ha !", „Ce veselie !").

Pentru reproducerea efectelor ecoului, Orlando Lassus alege exclamaţii scurte, sugestive, asigurînd *sonoritatea* dorită. Predomină factura armonică ; rolul cadenţei şi al ritmului bine marcat este mare.

Nu din întîmplare alege Lassus tonalităţile cu caracterul cel mai luminos (*fa* major, *do* major, *si bemol* major) şi foloseşte uneori alăturarea lor în terţe. Totodată, el utilizează pe scară largă polivalenţa funcţional-modală a acordurilor.

Încheierea piesei foloseşte procedeul caracteristic al «depărtării» cu ajutorul descreşterii progresive a sonorităţii.

Lassus variază şi metoda folosirii a două coruri (din care al doilea repeta intonaţiile primului) ; adesea corul al doilea intră *înainte* ca primul să-şi fi terminat partida — acest procedeu, corespunzînd situaţiei reale, oferă compozitorului posibilitatea de a crea un efect şi mai mare lucrării.

Nu e de mirare că această piesă, remarcabilă din punctul de vedere al măiestriei artistice, intră adesea în repertoriul corurilor, figurînd în programele lor de concert atît în Uniunea Sovietică, cît şi în numeroase alte ţări din lumea întreagă.

Genurile de cîntece laice ale lui Lassus prezintă, în felul lor, analogii cu pictura flamandă, mergînd pînă la zugrăvirea unor scene de interior, atît de frecvente la pictorii olandezi, în timp ce în motetele şi missele monumentale Lassus conferă creaţiei sale o mare amploare, folosind o paletă de culori plină de farmec, ceea ce-l apropie de Rubens.

Lucrările vocale ale lui Lassus, cu imaginile lor veridice, desprinse din viaţă, cu melodica lor strălucită, cu ritmul variat şi plastic, cu planul armonic consecvent dezvoltat, au fost utilizate în repetate rînduri de alţi compozitori, în transcripţii pentru lăută şi pentru orgă.

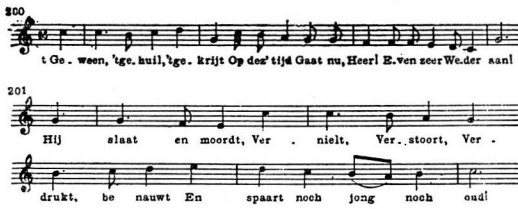
Cîntecele „gueux"-ilor

Către sfîrşitul secolului XVI, în condiţiile revoluţiei burgheze, au căpătat răspîndire aşa-numitele cîntece ale *gueux*-ilor [1].

Cu toate că cei mai mulţi dintre *gueux* erau nobili, ei au căutat să folosească în interesele lor mişcarea maselor populare ; se plimbau în mod demonstrativ prin oraş în zdrenţe de cerşetori şi foloseau „cîntece scandaloase" (*Scandaleuze liedekens*), adică cîntece periculoase pentru orînduirea feudală.

Conţinutul cîntecelor *gueux*-ilor reflecta evenimentele politice ale revoluţiei din Ţările de Jos : ele sînt îndreptate împotriva tiraniei ocupanţilor spanioli şi exprimă credinţa fermă în victoria ce va veni.

„Plîngi ... sărmane popor batjocorit, — se spune într-un cîntec, — spaniolul nu cruţă pe nimeni, el schingiuieşte şi ucide, distruge şi dărîmă, asupreşte şi nu are milă nici de tineri, nici de bătrîni" :



Într-un alt cîntec este vorba despre „molima spaniolă" care „se aşează ca fulgii de zăpadă ..." Cîntecul se încheie cu exclamaţia : „Să trăiţi, *gueux*, nu vă pierdeţi vitejia şi nădejdea".

Melodiile cîntecelor *gueux*-ilor sînt tipice pentru cîntecele de masă protestante : ele se caracterizează prin cîntatul la unison, ritmul de marş, folosirea unor formule melodice răspîndite, reflectînd trăsăturile naţionale, pe cale de cristalizare, ale cînteculuі neerlandez.

Muzica instrumentală

Muzica instrumentală a căpătat şi ea o dezvoltare considerabilă. Pe la jumătatea secolului XVI cele mai populare culegeri de cîntece laice polifonice erau intitulate „Pentru voce sau pentru a fi *executate la diferite instrumente muzicale*".

Organiştii jucau un rol însemnat în viaţa muzicală a Ţărilor de Jos. Primul organist şi constructor de orgi a trăit, probabil, încă în secolul XIII, iar în secolul XVI şi mai ales în secolul XVII maeştrii orgii s-au făcut renumiţi pînă departe, dincolo de hotarele patriei lor. Mulţi organişti din Ţările de Jos au profesat la catedralele şi bisericile din Italia, Spania, Germania.

Centrul comercial Amsterdam programează sistematic concerte de orgă, iar de la numirea lui Sweelinck în postul de organist al Bisericii Vechi din Amsterdam şi pînă la moartea lui — adică timp de 40 de ani —

[1] *Gueux* înseamnă „cerşetori".

această biserică se transforma adesea într-o sală de concert, unde se adunau auditori nu numai din orașele vecine, ci și din alte țări.

Dominația calvinismului, care s-a instaurat după victoria revoluției burgheze (mai ales în provinciile nordice ale Țărilor de Jos), a avut o influență pozitivă asupra creației și a improvizațiilor organiștilor, care nu mai erau participanți ai serviciului religios, ci cîntau *înainte* sau *după* predică, pentru a procura o plăcere credincioșilor. Este semnificativ, de exemplu, faptul că în orașul Leyde a fost încheiată în anul 1593 o convenție cu un organist care trebuia, în anumite zile și la anumite ore, să cînte după predică, „pentru a reține pe credincioși de la frecventarea locurilor necuviincioase". Ulterior, din acest obicei au derivat adevărate concerte laice, cu care ocazie olandezii, plini de „gînduri pămîntești", transformau cu plăcere biserica într-un loc de întîlniri și serbări publice. La executarea numerelor de concert luau parte, adesea, alături de organist, și alți instrumentiști.

Repertoriul organiștilor din Țările de Jos capătă și el o alcătuire conformă cu această stare de lucruri : improvizația desprinsă de serviciul religios, punînd în evidență în mod liber maniera personală a interpretului, a dus la folosirea genului fanteziei (sau al ricercarului) — bazat pe succesiunea contrastantă a fazelor mișcării sau constînd într-o serie de variațiuni contrastante — sau a formei de *toccata,* destinată să scoată în evidență măiestria execuției. Și un gen și celălalt au contribuit la dezvoltarea intensă a resurselor de virtuozitate instrumentală ale muzicii de orgă.

Pictura flamandă și cea olandeză, precum și alte cîteva surse, ne informează că, pe la începutul secolului XVI, în rîndurile burghezilor înstăriți era răspîndit cîntatul la clavecin.

Ni s-au păstrat două culegeri manuscrise (din anii 1590 și 1671), care ne permit să ne facem o idee asupra caracterului pieselor pentru clavecin care se cîntau în Țările de Jos. De pe la sfîrșitul secolului XVI studiul clavecinului devine lucru obișnuit, așa cum reiese dintr-o serie de tablouri. Se dezvoltă producția de instrumente (clavecinele flamande erau socotite în secolul XVII și în prima jumătate a secolului XVIII cele mai bune din Europa). La răspîndirea și avîntul muzicii instrumentale a contribuit și dezvoltarea rapidă a tiparului [1].

Sweelinck

Activitatea lui Jan Pieterszoan Sweelinck (1562—1621) reprezintă punctul culminant al dezvoltării creației și interpretării organistice clavecinistice în Țările de Jos.

J. P. Sweelinck a luat lecții întîi de la tatăl său, iar apoi a studiat la Veneția (1578—1580). Întors în orașul natal, el obține postul de organist al Bisericii Vechi, post pe care înainte îl ocupase tatăl său. Celebritatea lui J. P. Sweelinck ca organist improvizator a fost foarte mare, mai ales în Germania, unde el a avut elevi de seamă ca Scheidt, J. Pretorius și alții. Pentru aceștia, Sweelinck a redactat special niște «Reguli de compoziție».

Dintre lucrările lui Sweelinck păstrate pînă azi, atrag atenția în mod deosebit fanteziile sale, în care se vădește clar talentul lui de improvizator. Folosind adesea realizările autorilor venețieni (ricercarul), precum și ale

[1] Sînt renumiți editorii muzicali : Susato din Anvers, care a publicat astfel de culegeri în 1543, și Phalèse, care a activat, începînd din anul 1546, în orașul Louvain.

virginaliştilor englezi (în domeniul dezvoltării motivice în figuraţii şi al dezvoltării omofonice libere), el a conferit fanteziilor sale un aspect finit şi o unitate interioară în prelucrarea temelor, care au un caracter pur instrumental, nemaipăstrînd nici un fel de legături cu melodica liturgică.

Variaţiunile lui Sweelinck, formate sub influenţa virginaliştilor englezi, sînt destinate mai ales clavecinului. Trăsăturile pozitive ale acestor variaţiuni pentru clavecin sînt spontaneitatea şi folosirea unor *melodii populare* (nu numai neerlandeze, ci şi engleze, franceze, spaniole şi, în mare măsură, germane). Folosirea melodiilor populare în variaţiunile lui Sweelinck a contribuit la limpezirea stilului lor melodico-armonic, care tinde evident spre baza armoniei tonale, spre reliefarea melodiei principale.

4. CULTURA MUZICALĂ A FRANŢEI

Formarea culturii franceze a Renaşterii a fost legată de procesul care a pregătit — în Franţa — instaurarea orînduirii burgheze, de întărirea burgheziei, ceea ce a dus, către sfîrşitul secolului XV, la unificarea politică a întregii ţări şi la crearea unui stat centralizat.

Pe această bază, în condiţiile capitalismului în curs de dezvoltare, ale renaşterii oraşelor — distruse în majoritatea lor în timpul Războiului de o sută de ani — şi ale noii creşteri a culturii orăşeneşti, s-a închegat ideologia Renaşterii franceze, într-o luptă ascuţită împotriva concepţiei feudale despre lume. Una din manifestările culturii Renaşterii a fost umanismul.

Dezvoltarea tendinţelor Renaşterii şi formarea culturii naţionale franceze se pot urmări începînd încă din secolul XIV.

Reprezentanţii de seamă ai artei începutului Renaşterii în muzica franceză au fost Phlippe de Vitry şi Guillaume de Machault.

Philippe de Vitry

Philippe de Vitry (1291—1361/62) a fost reprezentantul tipic al acelei intelectualităţi burgheze pariziene care, deţinînd un rag bisericesc, îndeplinea în acelaşi timp o funcţie la curte şi îmbina studiul scolastic cu creaţia poetică şi muzicală.

Episcopul şi magistrul în ştiinţe Philippe de Vitry a fost un umanist cu o cultură multilaterală. El era filozof, istoric, amator de antichităţi, specialist în ştiinţele matematice, teoretician muzical şi compozitor.

Tratatul său *Ars nova* (scris între anii 1320 şi 1325) — de la care şi-a tras numele întreaga orientare înaintată a artei muzicale franceze şi italiene din acea perioadă — a căpătat o largă răspîndire.

Philippe de Vitry a fost nu numai teoretician muzical, ci şi compozitor de seamă : contemporanii săi vorbeau adesea cu admiraţie despre *motetele* sale.

În aceste lucrări se remarcă, în primul rînd, sfera de imagini caracteristice. Compozitorul utilizează adesea genul clasic al motetului pentru a zugrăvi mici scene din viaţă, realiste şi pline de prospeţime.

Pentru a dezvălui în mod convingător conținutul unor astfel de imagini, compozitorul folosește cu îndrăzneală tezaurul cîntecelor și al dansurilor populare. Mai mult decît atît : el modifică și structura generală a motetului, încadrîndu-l în refrene bazate pe un cîntec popular oarecare.

Guillaume de Machault

Un alt reprezentant de seamă al începutului Renașterii în muzica franceză a fost Guillaume de Machault.

El provenea dintr-o familie burgheză de provincie și, după un obicei al timpului, s-a pregătit pentru cariera eclesiastică. Cele mai vechi informații despre el (anul 1322 sau 1323) ne aduc la cunoștință că Guillaume de Machault s-a aflat de peste 20 de ani în serviciul ducelui Ioan de Luxemburg [1].

Machault și-a însoțit neastîmpăratul patron în aventurile militare și petrecerile mondene ale acestuia. El a vizitat Italia, Germania, Polonia, Lituania. Începînd din anul 1333, ocupă funcția de notar și secretar al regelui, iar din 1337, pe cea de canonic al catedralei din Reims. Machault a murit în anul 1377.

După cum vedem, Machault a dus o existență agitată, bogată în întîmplări, și din acest punct de vedere el e un om al vremii sale. Machault a fost un precursor al umanismului.

Poet și muzician de frunte și în același timp vînător pasionat, Machault iubea viața, și ca artist, și ca om.

Dragostea pentru traiul plăcut și vesel îl făcea să închidă ochii — ca și eroii *Decameronului* lui Boccaccio — la ororile realității înconjurătoare (și acestea erau destule în perioada Războiului de o sută de ani, care a adus Franța în pragul ruinei totale și în care foametea și epidemiile înspăimîntătoare s-au ținut lanț).

În lucrările sale literare. Machault vorbește frecvent despre muzică. El descrie activitatea muzicală din acea vreme, dă multe denumiri de instrumente muzicale și de genuri muzicale principale, analizează propriul său proces de creație și-și expune părerile asupra muzicii. Aici se vădește clar diferența dintre opiniile și metoda de creație a lui Guillaume de Machault și acelea ale reprezentanților scolastici de pînă la Philippe de Vitry inclusiv, pentru care muzica nu era o artă, ci o știință bazată pe raporturi numerice, la fel ca și aritmetica, geometria și astronomia.

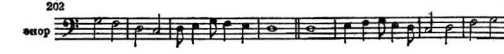
„Peste tot unde există muzică, — scrie Machault, — există bucurie : este destul s-o auzi, ca să devii bine dispus". Această lozincă are strînse legături cu cultura Renașterii în curs de ridicare ; afirmații similare au fost făcute și de reprezentanții florentini ai orientării *Ars nova*.

Și procesul de creație a lui Machault este caracterizat prin trăsături umaniste ; acestea se manifestă în sfera de imagini și mijloacele de expresie ale lucrărilor sale, în marea importanță a concepției de creație, care subordonează total imaginația compozitorului, în finisarea meticuloasă a lucrărilor terminate și ascultarea lor de mai multe ori. Guillaume de Machault controla practic felul cum sună lucrarea, dîndu-și seama de efectul *estetic* produs. Machault scria cîndva : „Am obiceiul să-mi consider lucrarea terminată abia după ce am ascultat-o eu însumi".

[1] Devenind rege al Cehiei la vîrsta de paisprezece ani, Ioan duce o viață aventuroasă, abundînd în peripeții, campanii militare, vînători, serbări de curte, primiri triumfale și procesiuni.

Trimiţînd un *rondo* iubitei sale, Machault mărturiseşte, după ce l-a ascultat, că de şapte ani de zile n-a mai scris nici o piesă „care să sune atît de dulce".

În creaţia lui Machault se întîlnesc şi elemente de retorică galantă, un rafinament al scriiturii, care se observă clar în cunoscutul lui rondo pe cuvintele „Sfîrşitul meu îmi e începutul, iar începutul meu îmi e sfîrşitul" („*Ma fin est mon commencement, Et mon commencement est ma fin*"); aici, melodica tenorului, citită de la dreapta la stînga, reproduce melodia vocii superioare în succesiunea ei normală, în timp ce vocea inferioară este formată din două secţiuni, din care a doua reprezintă recurenţa primei:

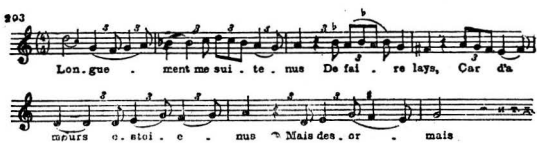


Cu toate acestea, Guillaume de Machault nu făcea parte din categoria scolasticilor savanţi: ţelul lui principal era expresivitatea şi apropierea de viaţă a creaţiei muzicale şi a oricărei alte creaţii. „Să creezi e posibil numai dacă urmezi porunca sentimentelor!" — proclama el şi, în conformitate cu acest precept, exprima „în fiecare nou cîntec al său" ceea ce „îi umplea inima".

Năzuinţa spre o expresie veridică a sentimentelor se îmbina la Guillaume de Machault cu măiestria, libertatea şi stăpînirea procedeelor de tehnică muzicală. Lucrările lui, aparţinînd oricărui gen, se remarcau prin minuţiozitatea şi subtilitatea cu care le finisa.

În genere, în creaţia lui Machault, ca şi în existenţa pe care a dus-o, se reflectă marea sa dragoste de viaţă. El ştia să savureze viaţa în întreaga ei frumuseţe şi plenitudine; pînă la sfîrşitul zilelor sale, el a iubit natura, cîntecele şi dansurile populare, care i-au fost dragi încă din copilărie. Pulsaţia vieţii poporului patriei sale se face simţită atît în creaţia sa poetică, cît şi în cea muzicală, fiind evidentă atît în poemele pretenţioase pe subiecte antice, cît şi în genurile muzicale polifonice iscusit construite. De aceea el iubeşte atît de mult genurile de cîntece şi dansurile răspîndite în popor — *lais, plînsete, rondouri, virelais*. Folosind o melodică şi o structură caracteristice pentru aceste genuri, Machault creează lucrări de o înaltă măiestrie artistică, piese polifonice bine închegate.

În cazurile cînd Machault compune lais şi plînsete monodice, el caută să le sporească expresivitatea prin saturarea melodicii cu cromatisme, modulaţii flexibile, prin colorarea intonaţiilor cu ornamentaţii:



În motetele sale Machault folosește, mai frecvent decît predecesorii lui, instrumentele muzicale [1].

Nu e întîmplător faptul că, în lucrările sale literare, enumerînd diverse tipuri de instrumente muzicale, el subliniază invariabil marea importanță estetică a muzicii instrumentale.

Creația lui Guillaume de Machault merită atenție din încă un punct de vedere : el este autorul celei mai vechi misse polifonice *pe patru voci* păstrate pînă la noi.

Și în această lucrare, Machault și-a demonstrat măiestria în obținerea unei sonorități bogate și strălucitoare, și în care scop el a folosit și instrumente, ceea ce a conferit lucrării un caracter solemn și monumental.

Ars nova

Prin urmare, *Ars nova* prezintă următoarele particularități principale : folosirea melodiilor populare de cîntec, de dans și instrumente, care au constituit generalizarea celor mai răspîndite intonații democratice ; tendința către concordarea diferitelor melodii ale motetului, către crearea unei imagini sonore adecvate, către folosirea resurselor coloristice ale țesăturii polifonice ; în sfîrșit, cristallizarea treptată a tematismului și conducerea temelor prin toate vocile lucrării polifonice, procedeu care o transformă într-un întreg bine închegat din punct de vedere artistic, anticipînd într-o mare măsură viitoarea polifonie franco-flamandă. Trebuie relevată în mod special atenția acordată de compozitorii înaintați — reprezentanți ai «artei noi» — combinării sunetelor în acorduri neizolate, ci privite tot mai mult din punctul de vedere al legăturilor lor modal-funcționale.

Numeroase realizări ale orientării *Ars nova*, precum și trăsăturile ei negative, s-au reflectat cu maximum de intensitate în creația lui Philippe de Vitry, despre care am mai vorbit. În motetele sale el apare ca un reprezentant tipic al cercurilor universitare savante ; pentru el, muzica este mai mult o știință decît o artă. De aceea, alături de calitățile pe care le-am enumerat, lucrările sale prezintă trăsături cerebrale și scolastice.

Este vorba de aplicarea frecventă de către Philippe de Vitry și uneori și de către Guillaume de Machault, în motetele lor, a principiului *izoritmiei*, adică modificarea intonației unei melodii a cărei celulă ritmică se repetă de mai multe ori (acest procedeu se numea *color*), alternînd cu o melodică ce-și modifică ritmul, dar în schimb își păstrează neschimbate formulele intonaționale caracteristice (acest procedeu se numea *talea*).

Se întîmpla ca și un procedeu și celălalt să fie aplicate de compozitor concomitent, *la una și aceeași melodie*.

Nu e greu de remarcat caracterul din cale afară de abstract și scolastic al izoritmiei, care ducea la artificialitate și cerebralism. Ruptura dintre intonație și ritm — cele două laturi intrinseci ale melodicii, prezentînd între

[1] Este foarte probabil că vocile inferioare ale baladelor și motetelor lui Machault erau încredințate instrumentelor.

ele legături interioare — scinda organismul muzical viu în părțile sale componente, distrugînd astfel caracterul concret, plastic al imaginii muzicale, iar ascultătorul nu avea posibilitatea de a *recepționa* aceste combinații atît de savante.

Evoluția culturii Renașterii în Franța de-a lungul secolelor XV—XVI

În Franța, dezvoltarea tendințelor Renașterii, începută în secolul XIV, se încetinează în secolul XV, din cauza unei ofensive a tradițiilor scolastice medievale care au prins puteri noi în condițiile Războiului de o sută de ani, cînd feudalii au redevenit, pentru un timp, stăpîni pe situație iar curțile feudale mai mari s-au transformat din nou în centre culturale. De aceea, nu este de mirare că în secolul XV, atît în muzică, cît și în poezie, predomină retorica abstractă, diametral opusă conținutului nuvelelor din *Decameron*, al farselor franceze și al altor genuri democratice, realiste și pline de viață.

Astfel, pe la începutul secolului XV umanismul nu a marcat în Franța realizări importante nici în domeniul științei, nici în al artei.

Este caracteristic că Franța acelei vremi nu a luat parte la fenomenul revoluționar din domeniul științei legat de numele lui Copernik și al lui Galilei. Dimpotrivă, încă în anul 1533, Sorbona, cel mai mare centru cultural al acelei vremi, adresează regelui o petiție în care cere interzicerea tiparului, introdus în Franța abia în anul 1470.

Dar și în acești ani de stagnare culturală, în Franța se pregătește, pe nesimțite, terenul pentru dezvoltarea ulterioară a culturii artistice naționale. În acest proces, un rol important l-au jucat genurile comice muzical-teatrale, legate de înjghebarea — în orașele franceze — a unor cercuri de actori amatori din rîndurile tineretului instruit — studenți, scribi, notari etc.

Tot mai multă atenție se acordă poeziei populare, care a devenit sursa principală a creației marelui poet democrat François Villon.

Se dezvoltă și muzica populară franceză, după cum atestă numeroasele culegeri de cîntece din secolele XV—XVI.

Înflorirea Renașterii în Franța, legată de formarea treptată a culturii naționale franceze, are loc pe la jumătatea secolului XVI.

Spre sfîrșitul secolului XV, Franța și-a desăvîrșit unificarea, devenind un stat de două ori mai mare ca Spania și de cinci ori mai mare ca Anglia.

Condițiile social-politice din Franța au favorizat întărirea absolutismului.

Nobilimea, al cărei rol a devenit, în Franța secolului XVI, ceva mai puțin important, continua totuși să dețină pozițiile cheie. Deși burghezia franceză, bucurîndu-se de protecția regală, s-a întărit întrucîtva — datorită dezvoltării orașelor și a industriei, — totuși ea era mai slabă decît, de exemplu, burghezia italiană.

Iar țărănimea franceză, care forma majoritatea covîrșitoare a populației, aflîndu-se într-o situație economică și civică extrem de grea, nu

putea încă încheia cu burghezia o alianță puternică — acea alianță care, în secolul XVIII, avea să răstoarne întreaga orînduire feudală a Franței.

În virtutea acestei stări de lucruri, burghezia a participat într-o măsură relativ mică la mișcarea umanistă a Franței. Aici, partizanii umanismului au fost recrutați cu precădere din rîndurile aristocraților mai progresiști.

Imediat după ce și-a desăvîrșit unificarea, în timpul domniei lui Francisc I, monarhia franceză s-a străduit să supună Italia, care era — din punct de vedere economic și cultural — înfloritoare și ocupase, înaintea marilor descoperiri, unul din primele locuri în Europa în ce privește dezvoltarea comerțului și a industriei.

Astfel, acțiunea factorilor principali care au determinat avîntul Renașterii franceze, factori legați de forțele interne ale Franței, a fost accelerată prin pătrunderea în societatea franceză a elementelor culturii Renașterii italiene.

Un rol de seamă l-au jucat cele două centre — Paris și Lyon, care au devenit focare ale culturii umaniste.

La Paris și în împrejurimile acestuia se construiesc edificii în stilul Renașterii. Regii Franței cheamă în țară meșteri artiști italieni.

Un alt centru important al timpurei Renașteri franceze a fost, în secolul XVI, Lyon, mare oraș comercial și industrial, situat pe ruta care ducea din Franța în Italia. Aici s-a format o pleiadă de literați și muzicieni umaniști ai orientării noi. La Lyon a trăit un timp Janequin, cel mai mare compozitor al Renașterii franceze; aici a trăit și și-a găsit sfîrșitul — în zilele masacrului de sf. Bartolomeu — remarcabilul compozitor hughenot Goudimel.

Cu toată atragerea în Franța a unei serii de muzicieni italieni, rolul acestora nu trebuie supraevaluat. Principala forță motrice care a asigurat marea dezvoltare a culturii muzicale în Franța Renașterii a fost muzica populară franceză; în sînul ei au apărut cel mai de timpuriu și cel mai clar trăsăturile naționale ale muzicii franceze, care și ea la rîndul său a exercitat o influență asupra culturii muzicale italiene.

Astfel, deși între cultura muzicală a Franței și cea a Italiei au existat, în epoca Renașterii, legături fructuoase, totuși baza fiecăreia din aceste culturi a fost muzica populară a țării respective.

Chanson-ul francez

Un gen realist, cu un profund conținut de viață, cel mai caracteristic pentru umanismul muzical francez, a fost așanumitul *chanson* [1], care este o formă de cîntec polifonic cu text laic și, de obicei, cu o melodică populară de lume. În acest gen s-au remarcat cel mai strălucit trăsăturile Renașterii — în conținutul de idei, în subiecte, în particularitățile mijloacelor de expresie, strîns legate de viața de toate zilele a păturilor largi.

[1] *Chanson* înseamnă „cîntec".

Caracterul realist al acestui cîntec polifonic francez se manifestă prin faptul că imaginile sale reflectă veridic importante evenimente istorice, zugrăvesc în mod just și fidel numeroase tablouri din viață, redau variate aspecte ale muzicii autohtone, remarcîndu-se prin bogăția culorii locale. *Chanson-ul* francez a imortalizat multe figuri de oameni din popor din acea vreme, cu caracteristica lor națională, cu năzuințele și sentimentele lor. Fondul ideologic al acestui gen muzical constă în apărarea idealurilor vieții oamenilor simpli ; ea este străină și chiar ostilă scolasticii și misticismului de orice fel. Imaginile muzicale din *chanson* sînt create mai ales prin mijloacele melodiei, care este plastică, expresivă și însumează intonațiile de largă circulație din epoca respectivă. Maeștrii acestui gen de cîntec liric folosesc cu îndemînare atît mijloacele polifoniei, cît și pe cele ale armoniei, în scopul creării unor imagini muzicale multilaterale, complexe, mobile, înfățișînd adesea mulțimea de pe stradă, armata pe cîmpul de bătălie, un grup care susține o conversație însuflețită, un ospăț între prieteni, o serbare populară etc.

Cîntecul polifonic francez din secolele XV—XVI constituie un fel de „enciclopedie muzicală" a vieții poporului francez din acea epocă.

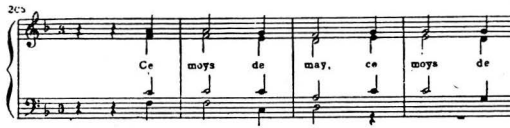
Iată cîteva texte tipice pentru cîntecul liric francez.

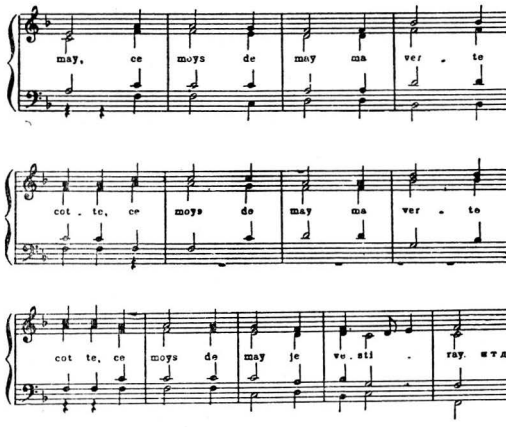
În partea mediană a uneia din lucrările vocale ale lui Janequin, încadrată de o muzică ce imită ciripitul păsărilor, autorul exclamă : „Scoală-te, dragă Colinette, e timpul să bem ; rîsul și plăcerea — iată ce-mi doresc eu. Toți să fie veseli. A venit primăvara..."

În textul cîntecului unui alt compozitor al vremii, Claude de Sermisy, ideea de bogăție apare sub un alt aspect : „Fie blestemată bogăția, căci din cauza ei am pierdut pe draga mea : eu am cîștigat-o prin dragoste, dar un altul mi-a răpit-o cu ajutorul avuției, căci în dragoste, sinceritatea nu are acum nici un preț".

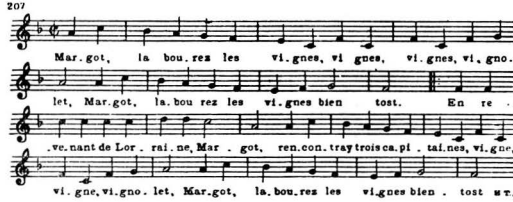
Cîntecele franceze din secolul XVI sînt extrem de variate, atît în ce privește conținutul, cît și stilul : ele pot fi narative, lirice, intime, triste, glumețe, descriptive, galante. Sînt caracteristice și limitele mari între care variază dimensiunea lor — de la cîteva măsuri pînă la 42 de pagini.

Melodiile acestor cîntece sînt pline de strălucire, prospețime și ușor de memorat ; ele sînt de regulă mai mult sau mai puțin înrudite cu cîntecul popular și se alimentează din izvoarele acestuia :





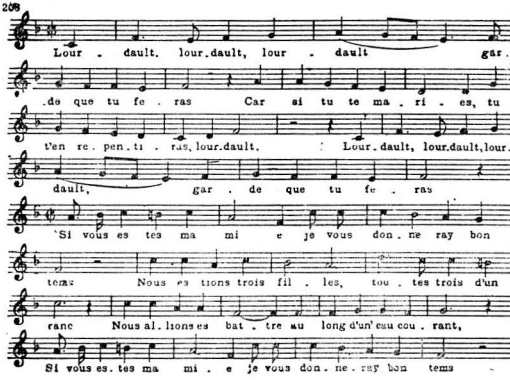
au o structură foarte apropiată de cîntecele populare ale Franței secolului XX. Aceasta este o dovadă în plus a marii viabilități a creației populare. Multe dintre motetele vechi nu se mai execută acum, fiind străine pînă și specialiștilor, pe cînd cîntecele populare din același secol — XV — par a fi scrise chiar azi. Cauza este că în cîntecele populare se cristalizează timp de generații intonațiile specifice, caracteristice pentru gîndirea muzicală a milioane de oameni ; de aceea, ele trăiesc pînă în zilele noastre :



Chanson-ul francez al acelei vremi se remarcă prin simplitatea și naturalețea mijloacelor de expresie, prin caracterul tipic al principalelor formule intonaționale, prin structura periodică cu cadențe precise pe dominantă și tonică și, în sfîrșit, prin procedeul, specific creației populare, al începerii cîntecului de către un solist, melodia fiind apoi preluată de în-

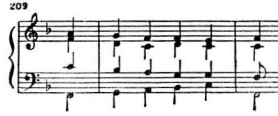
tregul ansamblu. Adesea, muzica acestor *chansons* prezintă caractere de dans popular ; uneori este o melodie cu factură lirico-epică, alteori are trăsăturile unui maliţios cîntec orăşenesc de stradă, strămoş al vodevilului de mai tîrziu.

Pentru *chanson*-ul francez este caracteristică sublinierea bazei ritmice a muzicii :



Uneori, el este compus din cuplete sau are formă de rondo. Practica muzicii populare s-a manifestat în *chanson* şi în ce priveşte folosirea unor instrumente populare.

În sfîrşit, *chanson*-ul pregăteşte dezvoltarea omofoniei, fenomen legat şi el de muzica populară :



Aceste trăsături democratice pe care le posedă *chanson*-ul francez nu s-au putut dezvolta liniştit : ele au trebuit să ducă o luptă acerbă împotriva tendinţelor antirealiste, antidemocratice ale unor misse şi motete, care reflectau întru totul caracterul reacţionar al culturii muzicale catolice a feudalismului.

Janequin Cel mai important compozitor al Renașterii franceze a fost Clément Janequin. Muzica lui se remarcă prin realism, optimism și dragoste de viață.

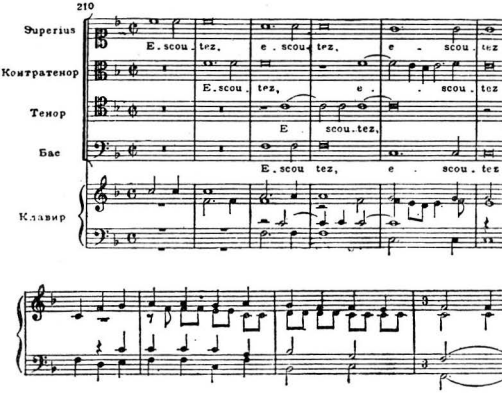
Pentru Janequin erau accesibile și lirica subtilă de dragoste (cîntece pe textele unor poezii de Ronsard), și expresia mîhnirii și a melancoliei, și scenele de veselie populară, pline de viață și mișcare.

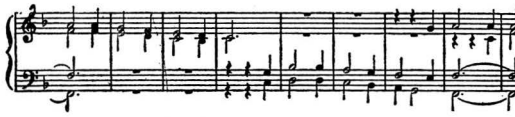
Compozitorul s-a născut în jurul anului 1490 și a studiat, se pare, cu Josquin des Prés. A rămas stabilit că în anul 1523 Janequin — care era încă de pe atunci muzician cunoscut — se afla la Bordeaux. Între anii 1530 și 1540 el a condus capela muzicală a catedralei din Angers, important centru provincial al umanismului, unde a locuit și Rabelais în tinerețea sa. Către sfîrșitul deceniului al cincilea din secolul XVI îl găsim pe Janequin la Paris, unde un timp a fost capelanul ducelui de Guise. În anul 1559, compozitorul se plînge, în niște versuri ale sale, de sărăcia în care e nevoit să-și petreacă anii bătrîneții.

Merită o atenție deosebită cîntecele-fantezii corale mari ale lui Janequin, cu caracter programatic, pline de o ingenioasă inventivitate în domeniul scriiturii corale. În ele Janequin a înfățișat viața vremii sale. Cele mai cunoscute sînt *Bătălia, Vînătoarea, Cîntul păsărilor, Strigătele de pe străzile Parisului* și altele.

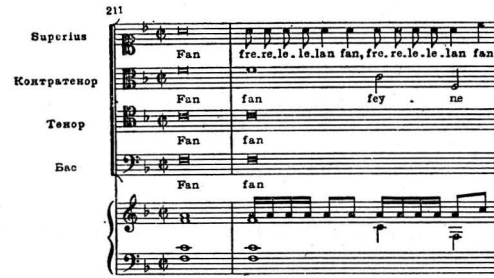
În fantezia pentru cor pe patru voci *Bătălia,* Janequin zugrăvește într-o succesiune logică o luptă între armata franceză și cea elvețiană și victoria francezilor. Această lucrare reflectă trezirea sentimentului de mîndrie națională a francezilor, fenomen caracteristic pentru epoca Renașterii

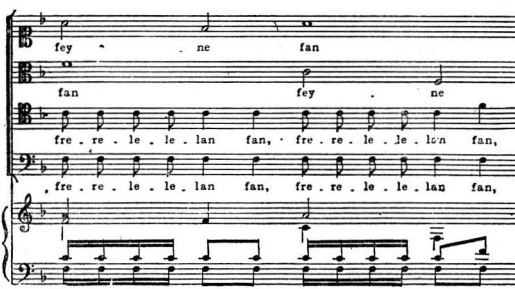
Apar semnale care anunță „alarma" :



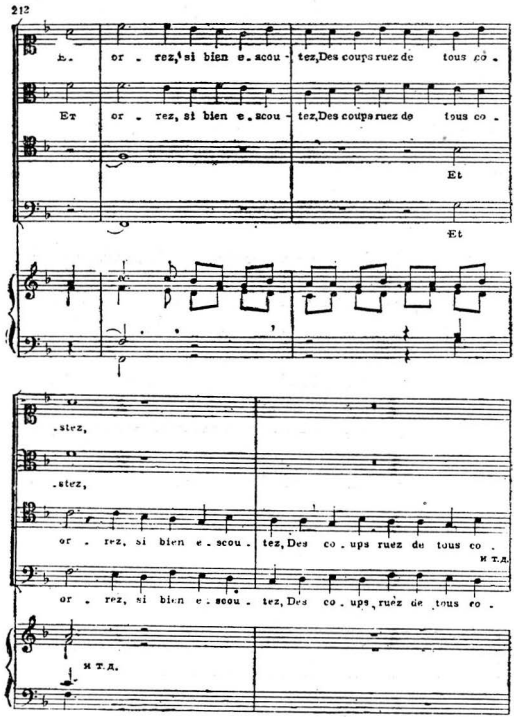


şi cîntece ostăşeşti de dans, cuplete satirice, exclamaţii cu caracter onomatopeic :





și strigătele în momentele atacului :



și foarte multe alte aspecte ale bătăliei.

Dar nicăieri la Janequin muzica imitativă nu se transformă în scop în sine. Peste tot, ea constituie numai un procedeu abil, destinat să confere momentului realism și culoare locală, — tendință caracteristică pentru pictura și literatura din vremea lui Janequin. Să ne amintim de unele imagini ale marelui scriitor umanist Rabelais, cu care Janequin are multe trăsături comune.

Alături de *Bătălia*, prezintă interes o altă lucrare a lui Janequin — o originală fantezie pe tema strigătelor care se puteau auzi pe străzile Pari-

sului. În timp ce în *Bătălia* sînt glorificate armata franceză și victoriile sale, aici întîlnim o îmbinare iscusită de strigăte pitorești, care se imprimă în memorie, ale vînzătorilor ambulanți, strigăte desprinse de către compozitor din viața de toate zilele a poporului. Dacă *Bătălia* este o monumentală frescă cu caracter eroic, solemn, cea de a doua lucrare este o mică scenă de gen în spiritul picturii olandeze și flamande din secolele XVI—XVII.

Janequin prinde excelent intonația umană vie, sesizîndu-i nu numai trăsăturile particulare, distinctive, ci și pe cele tipice ; el stăpînește legile reproducerii procesului multilateral al intonării sunetului ; știe să surprindă însuși momentul nașterii sale, precum și momentul cînd își schimbă calitatea ; să-și însușească principiul legăturilor reciproce, al întreteserii intonațiilor muzicale și strigătelor care se suprapun, „se ciocnesc", dar uneori se completează între ele.

Janequin este multilateral și în domeniul cîntecului-miniatură. Alături de spirituala scenă de gen *Trăncăneala femeilor care spală rufe în rîu*, scrisă în spiritul madrigalelor italiene, el și-a vădit măiestria și în lirica subtilă de dragoste, și în micile scene naive și modeste de veselie populară.

Dar Janequin știe nu numai „să rîdă și să se veselească" ; el e în stare să redea și tristețea, să folosească intonații pline de durere sinceră.

Afară de cele peste 200 de cîntece ale sale, Janequin a scris și motete și misse. Dar pînă și în domeniul muzicii de cult el rămîne credincios sie însuși : el folosește cu îndrăzneală în missele sale cîntece populare, intonează textul pios pe semnale de fanfară ale muzicii militare, introduce ritmuri de dans — într-un cuvînt, folosește genul missei ca pe un fel de pretext pentru crearea unor lucrări vocale laice caracteristice. Astfel, ca și Rabelais, el dă o lovitură puternică reacțiunii catolice.

Pleiada

Unul din cele mai remarcabile fenomene ale umanismului francez a fost activitatea cunoscutei *Pleiade a celor șapte aștri poetici*, cum au botezat înșiși membrii ei gruparea lor militantă. Obiectivele Pleiadei erau : înlocuirea formelor poetice medievale prin genurile clasice, noi pentru poezia franceză ; dezvoltarea și îmbogățirea limbii franceze, ceea ce a ajutat mult — în acea perioadă — dezvoltarea literaturii naționale. Unul din membrii Pleiadei, Du Bellay, în tratatul său de artă poetică, *Apărarea și glorificarea limbii franceze*, condamnă cu indignare „trufia și îndrăzneala prostească" a acelor compatrioți ai săi care desconsiderau tot ce era scris în limba franceză, ca și cînd „propria noastră limbă nu ar fi bună nici pentru literatură, nici pentru știință". Du Bellay notează că în prima treime a secolului XVI „limba noastră, pînă atunci necizelată și plină de asperități, a devenit pentru prima oară elegantă" și că acum „filozofii, istoricii, medicii, poeții, oratorii greci și latini *au învățat să vorbească franțuzește*".

Astfel, obiectivul final al Pleiadei a fost năzuința de a pune umanismul antic în slujba poeziei naționale franceze.

În activitatea Pleiadei un loc important îl ocupau problemele muzicii. Ronsard, șeful Pleiadei, și tovarășii săi căutau să reînvie rolul etic al muzicii (caracteristic pentru antichitate) și interesul pentru lumea interioară a omului, pe care tocmai arta muzicală o pune cel mai bine în lumină. „Dragostea pentru muzică a fost totdeauna un semn al virtuții, mă-

rinimiei şi adevăratei nobleţi străine de tot ce e josnic". În această afirmaţie a sa, Ronsard se apropie de estetica muzicală a antichităţii şi de cea a Renaşterii italiene.

Fiind apărători ai principiului legăturii indisolubile dintre muzică şi poezie, membrii Pleiadei au încercat să creeze reprezentaţii muzical-teatrale. În această direcţie, un rol deosebit l-a jucat unul dintre membrii Pleiadei, Baïf, excelent cunoscător al muzicii şi interpret la lăută. În anul 1570, la Paris a avut loc deschiderea Academiei [1], al cărei obiectiv era „să exprime cuvîntul în cînt, completîndu-i înţelesul cu ajutorul armoniei şi al melodiei", mişcările şi mimica actorilor trebuind să concorde cu latura muzical-poetică. Aceste încercări de a crea prototipul operei au fost o ramură întîrziată a Renaşterii franceze. Înflorirea ei a fost întreruptă de izbucnirea războaielor religioase (1582—1593). O „fantezie de laborator" ratată, care nu a prins în practica muzicală, a fost încercarea lui Baïf şi a altor membri ai Pleiadei de a înlocui versificaţia franceză cu o metrică în maniera antică şi de a pune versurile pe muzică în aşa fel, încît ritmul cîntecului să fie subordonat structurii metrice a versului. Aceste experienţe au dus la mutilarea accentelor naturale ale vorbirii franceze şi la crearea unor lucrări muzicale abstracte, forţate.

Muzica instrumentală

Tabloul vieţii muzicale a Franţei în epoca Renaşterii ar fi incomplet, dacă am omite muzica instrumentală, larg răspîndită pe atunci în popor, atît la oraşe, cît şi la sate.

Încă din timpuri vechi, alături de lăută, joacă un rol important viela, strămoşul viorii.

În epoca Renaşterii, vioara reuşeşte să cucerească un loc de frunte în rîndul instrumentelor muzicale.

Viola, lăuta, iar mai tîrziu şi chitara erau mult preţuite în cercurile aristocratice, ca fiind cele mai adecvate pentru îndeletnicirea muzicală rafinată, aleasă, ce se practica în saloanele umaniştilor. Vioara era, în epoca Renaşterii, un instrument pur popular.

Despre „originea umilă" a viorii a relatat în chip sugestiv un muzicant francez din Lyon, pe la jumătatea secolului XVI. Iată ce scrie acesta : „Noi numim viole acele instrumente cu care îşi trec timpul aristocraţii, negustorii şi alţi oameni demni... O altă varietate poartă numele de vioară... Se întîlnesc puţini oameni care o folosesc, şi numai dintre cei care trăiesc din munca proprie".

Şi totuşi vioara, fiind strîns legată de muzica democratică, a fost capabilă să cucerească în a doua jumătate a secolului XVII, în urma unei lupte de un secol sau două, un loc solid şi în activitatea muzicală a claselor dominante din societatea acelei vremi, iar apoi să repurteze victoria asupra concurenţilor săi, viola şi lăuta.

Şi şcoala *organistică* franceză din perioada de care ne ocupăm era caracterizată prin apropierea sa de muzica laică a vremii ; organiştii nu făceau prea mare deosebire între piesele pe care le executau la serbările laice şi muzica pe care o cîntau în biserică, în timpul serviciului religios. Muzica franceză de orgă din acea vreme poseda trăsături de cîntec popular ; imaginile ei erau luminoase, realiste, legate de creaţia populară şi de

[1] «Academia de poezie şi muzică» a fost fondată în anul 1570 de către Baïf şi adepţii săi şi a existat pînă în 1584.

dansurile cele mai răspîndite, ceea ce făcea arta organiştilor francezi apropiată şi accesibilă maselor largi. Aceste trăsături apar încă în lucrările celui dintîi clasic al muzicii franceze de orgă, Titelouze (mijlocul secolului XVI) şi capătă o dezvoltare din ce în ce mai mare la continuatorul său, Lebègue, şi mai ales la Raison.

Muzica hughenoţilor

Un loc important în cultura muzicală a Franţei l-a avut, în secolul XVI, muzica hughenoţilor — reprezentanţii francezi ai Reformei. Protestantismul s-a răspîndit în rîndurile nobililor feudali din sudul Franţei, care căutau să menţină cu orice preţ ordinea feudală şi să împiedice amestecul autorităţii regale în treburile lor. S-a lăsat atrasă spre protestantism şi o parte din burghezie, care încerca să-şi apere pe această cale străvechile libertăţi orăşeneşti.

Astfel, spre deosebire de Cehia şi Germania, unde Reforma a fost o mişcare a maselor largi conduse de orăşeni, în Franţa, datorită unor condiţii istorice speciale, cei mai mulţi dintre hugenoţi au fost aristocraţi, în virtutea cauzelor expuse mai sus.

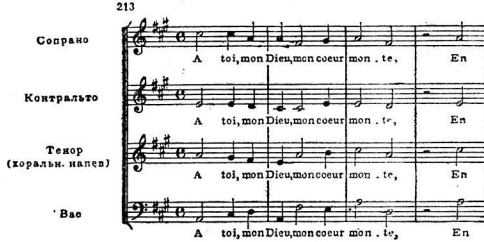
Principala formă de manifestare muzicală a hugenoţilor era executarea vocală monodică a psalmilor, expuşi în limba franceză într-o traducere versificată, accesibilă. Textul se cînta pe melodii populare larg răspîndite. „Fiecare cîntă textul psalmilor pe acea melodie care îi place — de obicei pe o melodie răspîndită în popor", — scria un contemporan. Iar Beaulieu, un preot care era şi muzicant, mărturiseşte că el „obişnuia să folosească adesea pentru glorificarea lui Dumnezeu — într-o formă modificată, toate cîntecele lumeşti care s-au cîntat vreodată, pentru a-i face pe plac diavolului".

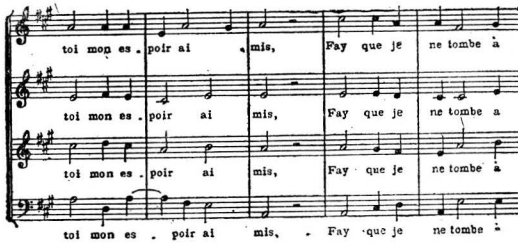
De aceea, psalmii se cîntau nu numai în timpul serviciului religios, ci şi în viaţa de familie, în atelierele unde munceau meseriaşii, la munca cîmpului, în curţile şcolilor în recreaţii etc.

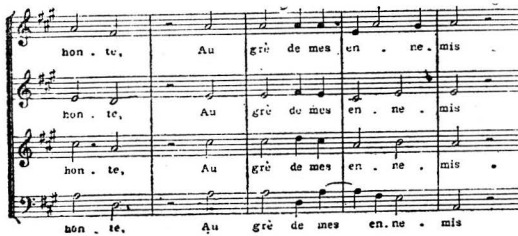
Cei mai mari compozitori hughenoţi ai Franţei au fost Goudimel, care şi-a găsit un sfîrşit tragic în anul 1572, în masacrul din noaptea sf. Bartolomeu, şi Claude Lejeune.

Psalmii lui Goudimel sînt lucrări măiestrite ca factură polifonică, apropiindu-se în ce priveşte maniera scriiturii de stilul lui Palestrina.

Este important rolul lui Goudimel în pregătirea stilului omofonic-armonic :



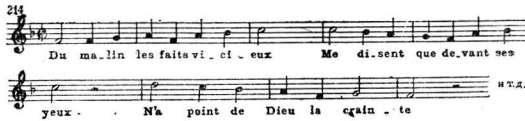




Claude Lejeune, unul dintre cei mai de seamă umaniști francezi, a fost însuflețit de ideea reînvierii principiului antic al concordării melodiei cu prozodia versurilor.

Este adevărat că muzica hughenoților — chiar și în cazurile cînd la baza ei se aflau cîntece și dansuri populare — avea trăsăturile sale proprii, corespunzînd caracterului și spiritului mișcării hughenoților. Aceste trăsături sînt : severitatea, desfășurarea măsurată a melodiei lente — formată din note de durată egală, avînd cîte o fermată caracteristică în terminații și concordînd cu structura versului. În felul acesta, muzicii îi lipsesc un ritm elastic, suplețea, eleganța, vioiciunea — adică tot ceea ce caracterizează cîntecul popular francez laic.

Psalmii hughenoți răsunau nu numai în viața privată, ci și în bătălii. Ostașii hughenoți, pregătindu-se de luptă, cîntau psalmi, aceștia sporindu-le avîntul eroic. Patosul războinic, victorios, capătă expresia cea mai viguroasă și mai strălucită în cunoscutul imn hughenot pe textul psalmului XXXVI, numit uneori «Marsilieza hughenotă» :



Cîntecele polemice de masă

De polemica dintre protestanți și catolici era legat un gen de cîntec democratic, răspîndit, iar pe baza acestor cîntece polemice din perioada războaielor religioase a prins puteri cîntecul național francez patriotic.

Obiectivul acestuia nu era apărarea unei anumite orientări religioase, ci apărarea intereselor întregii Franțe, tendință care s-a accentuat în procesul formării treptate a trăsăturilor psihice comune întregului popor francez. Izvoarele acestor cîntece sînt foarte variate. În ele răzbate ura clocotitoare împotriva armatelor de mercenari străini, care devastau ogoarele, orașele și satele Franței, durerea pentru suferințele patriei, care trăia vremuri îngrozitoare. În scrieri și în cîntece se întîlnesc tot mai des apeluri către toți francezii, către patria *întregului popor* — Franța.

Aceste lucrări relevă inegalitatea socială, despre care vorbește cu amărăciune autorul, înălțîndu-și glasul pentru apărarea păturilor de jos nedreptățite ale populației : „Francezi, ce facem noi ? Oare dormim ? O, sărmană pătură a treia, tu porți pe umerii tăi toate greutățile, toți te asupresc, totdeauna se găsesc pe pămînt asasini care luptă împotriva ta și pun stăpînire pe avutul tău. Bietul țăran trăiește sub teroare și moare de foame, iar o adunătură de netrebnici se îmbuibă pe socoteala lui... "

Iată și un cîntec ostășesc care se adresează patriei : „Franței îi aparține floarea anilor mei tineri și toate forțele primăvăraticei mele tinereți ; sînt francez... simt din toată inima onoarea și demnitatea de a fi francez".

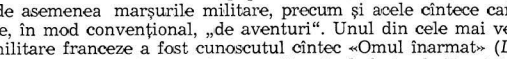
Este semnificativ și titlul acestui cîntec : «*Noul* cîntec al soldatului brav, al francezului adevărat». Este evident că o asemenea orientare patriotică mai era, încă pe atunci, o trăsătură nouă, neobișnuită.

Dezvoltarea atît de intensă a unei tematici naționale are loc tocmai acum, în condițiile formării statului francez centralizat, moment cînd caracterele proprii culturii întregului popor francez au căpătat un nou stimulent important pentru întărirea și dezvoltarea lor.

Cu toată sărăcia surselor de informație, pot fi reconstituite unele trăsături tipice ale cîntecelor franceze de masă din secolul XVI pe teme religioase și politice. Ele erau cîntate mereu pe melodiile *cele mai populare*, răspîndite în viața de toate zilele.

Cunoscutul «Cîntecel despre missă» se executa pe melodia unui rondo popular. Baza muzicală a «Marsiliezei hughenoților» — de fapt, un imn militar — era un cîntec laic alsacian.

Adesea se foloseau cîntece populare cu caracter *dansant*. Importante erau de asemenea marșurile militare, precum și acele cîntece care pot fi numite, în mod convențional, „de aventuri". Unul din cele mai vechi cîntece militare franceze a fost cunoscutul cîntec «Omul înarmat» (*L'homme armé*), care s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Franței :



Lucrul era deplin firesc în perioada războaielor religioase franceze : condițiile în care luau ființă cîntecele pe teme politice — campaniile militare, bivuacurile (or, în condițiile vieții militare era cît se poate de bine venit și un dans vesel în clipele de odihnă !) — confereau lucrărilor trăsături de marș și o *pregnanță* deosebită, iar textului intonat, un caracter de lozincă.

În formarea cîntecelor de masă pe teme religioase şi politice un rol nu tocmai neglijabil l-au avut psalmii hughenoţi, care au căpătat o mare putere de influenţă datorită faptului că melodiile lor fuseseră supuse de-a lungul veacurilor unui îndelungat proces de cizelare.

Erau folosite şi cîntece de stradă, vodeviluri, şansonete etc.

După cum vedem, baza muzicală a genurilor susmenţionate de cîntece populare era extrem de eterogenă, pînă la folosirea concomitentă a unor melodii cu caracter vădit opus : un dans popular şi un psalm hughenot ; un vodevil de stradă şi un marş militar !

Această particularitate care derivă din multitudinea surselor ce au alimentat intonaţiile genurilor de cîntece franceze religioase şi politice din secolul XVI a contribuit în mod natural la dezvoltarea şi răspîndirea lor în calitate de cîntece naţionale (atît ca text, cît şi ca muzică).

În concluzie, cu toate că mişcarea Renaşterii s-a dezvoltat în Franţa mai tîrziu decît în Italia, se poate totuşi vorbi despre numeroasele manifestări ale unei culturi muzicale franceze autohtone în epoca Renaşterii. Este vorba şi de dezvoltarea viguroasă a genurilor populare, şi de creaţia unor remarcabili compozitori umanişti în frunte cu Janequin, şi de muzica legată de protestantism şi, în sfîrşit, de marea dezvoltare a genurilor muzical-poetice polemice, în care apar clar trăsăturile culturii muzicale naţionale a Franţei şi se face simţită conştiinţa naţională, caracteristică pentru acest proces.

5. CULTURA MUZICALĂ A SPANIEI

Importanţa culturii muzicale a Spaniei în secolele XV—XVI

Pentru Spania, epoca Renaşterii a coincis cu ridicarea acestei ţări la rangul de mare putere politică, dar şi cu dominaţia unuia din regimurile cele mai despotice şi mai sîngeroase.

Regii spanioli Carol V şi mai ales Filip II au intrat în istoria Spaniei ca nişte asupritori cruzi, detestaţi de popor. Ei s-au pus în fruntea clicii feudale, care se îmbogăţea de pe urma înrobirii maselor ţărăneşti şi înăbuşea prin foc şi sabie tentativele de rezistenţă ale acestora.

Se ştie însă că şi în aceste condiţii extrem de grele, harnicul şi înzestratul popor spaniol a fost în stare să înscrie una din cele mai strălucite pagini din istoria culturii Renaşterii.

În domeniul literaturii şi al teatrului, poporul spaniol a dat în secolul XVI şi în prima jumătate a secolului XVII o întreagă pleiadă de artişti remarcabili, în frunte cu Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón şi mulţi alţi contemporani de seamă ai acestora. Cultura Renaşterii spaniole a marcat realizări importante şi în istoria picturii. Este suficient să citărn numele unor maeştri ca Velasquez, Murillo, El. Greco, Ribera.

Şi în ce priveşte cultura muzicală, Spania a jucat în perioada Renaşterii un rol important. Ea a dat un mare număr de muzicieni, între care Juan del Encina, de fapt creatorul teatrului muzical, Morales şi mai ales Tomás Luis de Victoria.

Cîntăreţii spanioli, care erau în acelaşi timp şi compozitori, constituiau în acea vreme o apariţie obişnuită în capelele corale ale Europei. În primele rînduri ale muzicienilor europeni se situau reprezentanţii şcolii organistice

spaniole, în primul rînd familia Cabezón — în frunte cu compozitorul și organistul Antonio de Cabezón, aceștia fiind cei mai renumiți.

În Spania, instrumentele cu coarde și claviatură s-au dezvoltat intens de timpuriu și, în legătură cu aceasta, crearea primelor lucrări de pedagogie muzicală — Bermudo scrie un manual pentru studiul clavecinului. Marea amploare pe care a luat-o cîntatul la instrumentele de tipul lăutei, precum și la *vihuelă* (un instrument intermediar între lăută și ghitară) face să se ridice virtuozi ca Luis Milán, care a fost decretat „un adevărat cîntăreț la instrumentul său", și compozitori ca Fuenllana. În secolele XV—XVII activează în Spania un întreg grup de teoreticieni muzicali importanți, în frunte cu Salinas.

Ca și peste tot, creația celor mai de seamă compozitori se baza pe cîntecul și dansul popular; în legătură cu aceasta, ne-a rămas un număr imens de informații și descrieri în literatura clasică, în lucrările de teatru și în pictură.

Tocmai pentru că această artă a fost creată de popor, ea a căpătat o mare forță și a putut depăși hotarele Spaniei, răspîndindu-se în alte țări.

Cei mai fini și mai perspicaci prețuitori ai muzicii populare spaniole au fost marii clasici ruși. Glinka a „redescoperit" dansurile și cîntecele spaniole și a prelucrat genial muzica populară spaniolă în nemuritoarele sale *Fantezii*, în așa-numitele uverturi spaniole pentru orchestră. Drumul lui Glinka a fost urmat și de un alt mare clasic al muzicii ruse, N. A. Rimski-Korsakov, care a creat remarcabilul *Capriciu spaniol*.

Poporul spaniol prețuiește adînc meritele compozitorilor ruși și aportul lor în cultura muzicală spaniolă.

Reconquista

Cel mai important eveniment din istoria Spaniei a fost *Reconquista*, adică „recucerirea" (care a durat aproape opt secole) de către spanioli a teritoriului țării lor, ocupat de arabi, iar apoi și de berberii din nordul Africii (mauri) la începutul secolului XII al e.n.

Reconquista a fost o acțiune la care a luat parte întregul popor spaniol.

Participarea tuturor păturilor populației spaniole, care, cu toate contradicțiile de clasă, au transformat reconquista într-o largă mișcare de mase, se explică prin dorința poporului de a elibera pămîntul Spaniei, care se popula intens în condițiile unui regim de teroare după smulgerea lui din mîna maurilor, prin năzuința de a pune stăpînire pe forțele de producție, deținute pînă atunci de mauri, precum și prin visul maselor asuprite de a scăpa de sub apăsarea feudală.

În condițiile luptei îndelungate, grele și aspre duse împotriva maurilor a avut loc dezvoltarea intensă a orașelor și a sporit rolul lor nu numai în viața economică, ci și în cea politică a Spaniei. Ducerea la bun sfîrșit a reconquistei, bogățiile smulse de la mauri, stabilirea unor legături comerciale cu piețele europene și cu cele din Orient au creat în secolul XIV în peninsula Iberică premisele unei baze economice pentru transformarea Spaniei într-un stat absolutist unificat, premise care și-au exercitat influența determinantă asupra formării culturii Renașterii spaniole.

Totodată, spre sfîrșitul reconquistei în Spania, eliberată de sub dominația străină, s-au manifestat deosebit de intens contradicțiile de clasă, care se conturau de multă vreme în condițiile Spaniei feudale. S-au intensificat conflictele și ciocnirile sălbatice dintre feudali, care au dus la o în-

răutățire considerabilă a situației țării și la o și mai cruntă asuprire a maselor populare.

Se pare că această grea situație social-economică a Spaniei și nu epidemia de ciumă care a izbucnit pentru prima dată în secolul XV explică nașterea tocmai în această țară a «Dansurilor morții», care ulterior au devenit atît de răspîndite și pe care Holbein fiul le-a imortalizat într-o serie de tablouri.

Totuși, procesul formării unui stat unic se contura din ce în ce mai pronunțat. Calamitățile care izbucneau drept consecință a fărîmițării feudale îndemnau populația orășenească și nobilimea mărunță să lupte pentru unificarea Spaniei sub autoritatea regală. Pe de altă parte, un șir de răscoale țărănești a insuflat regilor spanioli teama ca ele să nu capete o și mai mare extindere. O unificare cît mai rapidă a țării era cerută și de situația internațională.

Astfel, spre sfîrșitul secolului XV, pe timpul regelui Spaniei, Carol V, s-a întărit absolutismul spaniol, în care scop monarhia, profitînd de lupta orașelor împotriva aristocrației feudale, a știut să-i folosească mai întîi pe nobili — pentru zdrobirea și supunerea totală a comunelor orășenești — cărora le-a limitat apoi drepturile.

Un rezultat al reconquistei, a fost și întărirea culturii naționale spaniole.

În perioada reconquistei, după cum scrie Marx, „s-au închegat și caracterul național și instituțiile naționale ale castilienilor, catalanilor și ale celorlalte neamuri spaniole. Tot atunci a fost creat și eposul național spaniol, al cărui erou central a fost Cid Campeador".

Este semnificativ faptul că genurile muzical-poetice erau adesea legate direct de reconquista (așa-numitele *romanceros* militare și de frontieră). „În cursul lungilor războaie purtate împotriva arabilor au luat naștere legile și obiceiurile populare" (Marx). Către sfîrșitul reconquistei (secolul XIII) se fixează, pe baza dialectului catilian, o limbă unică a statului spaniol.

Se formează și genuri muzicale caracteristice. Și în Spania, ca și în celelalte țări, baza muzicii Renașterii a fost cultura muzicală populară. Marea răspîndire a muzicii spaniole este datorată înaltelor calități ale muzicii populare din această țară.

Romanța

Destinele poporului spaniol s-au reflectat cel mai fidel în *romanță (romance).*

Așa se numeau în Spania poemele populare scurte cu conținut liricoepic, care erau de obicei executate cu acompaniamentul unui instrument muzical, în timpul dansurilor, al serbărilor sau al lucrului. Romanțele se remarcau printr-un caracter popular „plebeic" autentic. Este semnificativ faptul că un marchiz din epoca Renașterii scrie cu dispreț despre cei care „compun împotriva oricăror reguli acest fel de romanțe, care procură plăcere oamenilor de rînd". Regele Spaniei, Filip II, într-un decret al său, „ordonă ca în capela regală să nu fie executate nici *villancicos* (melodii populare țărănești) și nici un fel de lucrări — de *romance* — în limba spaniolă, ci numai cîntări în limba latină, în conformitate cu orînduirile bisericești".

Imensa popularitate a romanțelor este confirmată și de marele număr de culegeri de cîntece care ni s-au păstrat din secolul XVI și din prima jumătate a secolului XVII.

Din punctul de vedere al conținutului, care era foarte variat, romanțele puteau fi țărănești, ostășești, studențești, de dragoste, de aventuri, despre tîlhari, despre soarta femeilor. Chiar și romanțele pe teme religioase aveau melodii cu trăsături vădit populare.

Din punct de vedere muzical, romanța acelei vremi era de fapt un cîntec solistic cu refren și cu acompaniament instrumental. Caracterul melodiei, ca și al textului, era simplu, expresiv, și se remarca prin naturalețe. Predomina desfășurarea liniștită a melodiei, într-un ambitus relativ limitat, ceea ce a devenit tipic pentru melodica spaniolă în general.

Caracterul popular al romanței se vădește și în varierea motivelor, în desfășurarea cu caracter de improvizație a melodiei, precum și în partida instrumentală care o acompaniază.

Adesea, se introduce un dialog și i se conferă o formă dramatizată, mergîndu-se pînă la înscenarea romanței, care se transformă astfel în unul din elementele teatrului muzical în curs de formare.

Villancico

În activitatea muzicală democratică a Spaniei a fost răspîndit în secolele XV—XVI genul *villancico* (echivalent, într-o oarecare măsură, cu *villanella* italiană). Acest gen s-a închegat în creația marilor maeștri spanioli pe baza unor lucrări anonime larg răspîndite în popor. Sfera de imagini din villancicos este extrem de vastă : în ele apar păstori și studenți, cavaleri și mauri. Bineînțeles nu lipsea nici figura tradițională a pungașului. Pentru genul *villancico* este caracteristică îmbinarea elementului narativ cu cel liric.

Sub forma de *villancicos* se întîlnesc și cîntece ostășești de luptă, precum și lucrări cu caracter istorico-politic.

Genul se caracterizează printr-o mare varietate a subiectelor și a atmosferei : serioasă și glumeață, amoroasă și moralizatoare, tristă și optimistă, ironică, uneori chiar și religioasă, prin care însă se străvede clar un conținut laic, pămîntesc.

Și *villancico* se cînta cu acompaniament instrumental.

Ca exemplu, vom cita textul unui *villancico* de Fuenllana pentru voce și viuelă :

„Cum vrei tu, măicuță, să-l slujesc pe Dumnezeu, cînd dragostea mă urmărește pas cu pas ? Cu cît îl slujesc mai mult pe Domnul, cu atît mai mult aleargă dragostea după mine... "

În textul unui alt villancico, alături de expresivitatea și naturaleța cu care este redată durerea unui îndrăgostit, apare și conștiința „amarelor nevoi" pe care le îndură masele populare, în contrast cu huzurul bogatei clase dominante :

„Cu ce voi spăla frumusețea dragei mele ? Cu ce o voi spăla eu, care trăiesc în amară nevoie ? Bogătașii se spală cu licoare de lămîie, iar eu mă spăl cu privațiuni, temeri și dureri".

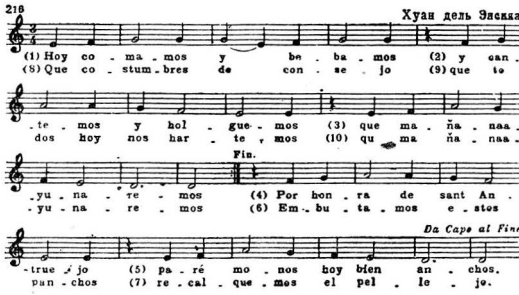
Acesta este un exemplu al felului cum un *villancico* democratic reflectă soarta amară a spaniolului nevoiaș.

Din punct de vedere muzical, o trăsătură distinctivă este refrenul, numit *estrebillo* sau *tornada* (în traducere literară, „întoarcere", ceea ce

denotă legătura dintre *villancicos* şi străvechile «dansuri în cerc»). *Estrebillo* este plasat nu numai după strofele centrale, ca încheiere a lucrării, ci şi la începutul ei, la fel cum se obişnuieşte în *laudele* italiene.

Libertatea structurii muzical-poetice a genului *villancicos* nu se limitează la text şi la numărul de motive : ea se manifestă şi în ce priveşte numărul de voci. Alături de *villancicos* monodice se întîlnesc altele pe două voci sau cu un număr de voci mai mare, mergînd pînă la cinci.

Din punctul de vedere al ritmului lor, trebuie semnalată conservarea unei evidente apropieri de ritmica dansului. Trebuie chiar distins un grup aparte de «villancicos dansante» :

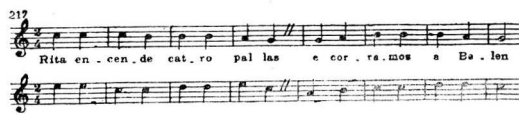


După cum am arătat, „*villancicos* dramatice" au jucat un mare rol în formarea teatrului muzical spaniol. În această direcţie, este deosebit de interesantă activitatea importantului compozitor Juan del Encina.

Muzica populară a Renaşterii franceze a demonstrat că acele cîntece care reflectă cel mai strălucit şi mai veridic specificul naţional al poporului vădesc şi cea mai mare viabilitate, supravieţuind de-a lungul mai multor secole, pînă în zilele noastre. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi în Spania, unde acest fel de melodii s-au dovedit de asemenea a fi cele mai viabile.

Notările contemporane de muzică populară spaniolă arată că în popor continuă să trăiască melodii apropiate de cele notate în secolul XVI. Este vorba mai ales de melodii de romanţe şi *villancicos*.

Iată un exemplu deosebit de convingător.



Aici sînt puse alături un *villancico* notat de muzicologul spaniol Pedrell, — melodie ce a trăit în popor pînă în secolul XX în Galicia sudică, — şi notarea unui *villancico* dintr-o lucrare a teoreticianului muzical din secolul XVI, Salinas. Confruntarea arată că în perioada unificării Spaniei şi a transformării ei într-un stat centralizat, în muzica populară se şi închegau trăsăturile naţionale pe baza elementelor culturale comune, fapt care, bineînţeles, nu exclude dezvoltarea ulterioară a caracterului naţional al culturii muzicale populare spaniole, care în zilele noastre nu a rămas nicidecum la nivelul secolului XVI.

Această cristalizare a culturii muzicale naţionale a poporului spaniol s-a manifestat nu mai puţin strălucit în caracterul dansurilor populare.

Dansul popular şi muzica de dans

E greu de găsit o ţară în care muzica vocală şi instrumentală să fie atît de strîns legate cu dansul, ca în Spania. Încă în secolul XVI Salinas notează : „Nu există spaniol care de mic copil să nu ştie să danseze". Legătura organică dintre cîntec şi dans la spanioli a fost subliniată în repetate rînduri de M. I. Glinka. „Afară de cîntecele populare, — scrie el mamei sale la 28 decembrie 1845, — eu studiez aici şi dansurile, pentru că studierea amîndorura este necesară pentru cunoaşterea deplină a muzicii populare spaniole". Într-o altă scrisoare, Glinka remarcă faptul că în Spania *„muzica şi dansul sînt nedespărţite"*.

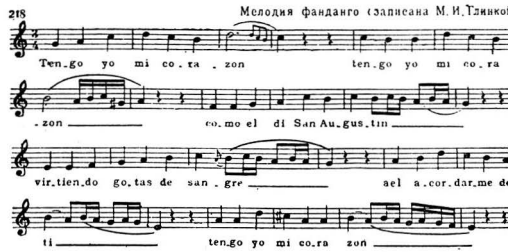
În legătură cu aceasta, muzica era însoţită de o mimică deosebit de expresivă şi o gesticulaţie abundentă, foarte caracteristică pentru dansurile populare spaniole. O asemenea expresivitate nemijlocită, uneori chiar exagerată, caracterizează şi genurile populare spaniole muzical-poetice (*romance, villancico,* pătrunzînd pînă şi în domeniul muzicii polifonice religioase.

În dansurile spaniole se manifestă o mare expresivitate în mimica însufleţită, în gesticulaţie, în caracterul de pantomimă al dansului.

De acest fapt este legată elaborarea extrem de subtilă a laturii ritmice a dansurilor spaniole, în care o melodie monotonă şi tristă poate însoţi un dans viu, antrenant ; sau ritmul cîntecului, al dansului şi al acompaniamentului instrumental pot să nu coincidă la prima vedere, părînd a se contrazice între ele, însă în realitate se contopesc într-un întreg artistic absolut unitar. M. I. Glinka a subliniat această particularitate în puţine cuvinte, cu perspicacitatea sa obişnuită : „... cîntăreţii naţionali de acolo cîntau în gen oriental, în timp ce dansatoarele săltau cu agilitate şi ţi se părea că auzi trei ritmuri diferite : cîntul mergea de sine stătător, chitara separat, iar dansatoarea bătea din palme şi lovea din picior, în aparenţă complet independent de muzică".

Ca şi cîntecul popular, şi dansurile populare ale Spaniei se remarcau printr-un conţinut emoţional extrem de variat, legat într-o anumită măsură de condiţiile locale.

Întîlnim între ele și dansul sătesc în cerc din Galicia, desfășurîndu-se lin, fără grabă; și melodia „monotonă" (după cuvintele lui Glinka) a unui *fandango*:



și dansurile pasionate și impetuoase ale Andaluziei.

Încă din vechime, dansul spaniol era indisolubil legat de viața poporului; el se împletea cu toate evenimentele vieții, luînd naștere în chip spontan în condițiile cele mai diverse. Caracterul cîntecelor și al dansurilor spaniole, ca un crîmpei din viață, legat de necesitățile vitale ale poporului, a fost descris de Stendhal, care odată, de la fereastra unui han din Spania, a fost martorul următoarei scene:

„Vine un bătrîn cerșetor, se așează pe o bancă în fața hanului, își acordează chitara și începe să zdrăngăne neglijent la ea. O slujnică ce trece cu un ulcior pe cap, auzind sunetele chitarei, mai întîi pășește măsurat în ritmul cîntecului, apoi începe să facă mici salturi și, în sfîrșit, cînd a ajuns în dreptul orbului, pune pe pămînt ulciorul cu apă și dansează de-a binelea. Un îngrijitor de catîri, care traversa curtea la distanță, ducînd un samar, și-a lăsat și el povara și a pornit să joace la rîndul său. Astfel, în mai puțin de o jumătate de oră, în jurul chitaristului orb dansau 12 spanioli. Puțin le păsa de cei din jurul lor, ei nu vădeau nici urmă de galanterie, fiecare dansa pentru propria sa plăcere..."

Muzica dansurilor spaniole avea un specific al său pronunțat. Glinka a subliniat în repetate rînduri, atît în *Însemnările* sale, cît și în scrisori, dificultatea de a „sesiza caracterul național al muzicii spaniole". Este deosebit de semnificativ marele interes al lui Glinka tocmai pentru *muzica populară spaniolă*. El spune de-a dreptul în *Însemnările* sale că la Madrid „a studiat cu atenție muzica spaniolă, și anume, *cîntecele oamenilor simpli*".

Grija cu care Glinka a păstrat trăsăturile autohtone ale melodiilor populare notate de el este atestată nu numai de latura melodică, ci și de cea ritmică a notărilor sale, în care el admitea, cu o îndrăzneală considerabilă pentru acea vreme, alternarea împărțirii de $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ sau alternarea $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$, de de-a lungul cîtorva măsuri.

Trăsăturile dansurilor spaniole, relevate cu o sută sau o sută cincizeci de ani în urmă, datează incontestabil încă din perioada Renașterii, epocă în care au început să se contureze trăsăturile naționale ale culturii democratice spaniole.

Teatrul muzical

Dezvoltarea teatrului popular spaniol s-a desfășurat sub semnul unor lupte purtate împotriva forțelor reacționare ale Spaniei, care încercau să-l slăbească și să-l înăbușe.

În multe înscenări în dialect local răzbăteau elemente de protest, de satiră, îndreptate împotriva seniorilor și a vîrfurilor clerului catolic.

Perioada de la mijlocul secolului XIII și pînă la sfîrșitul secolului XV a fost caracterizată printr-o puternică dezvoltare a teatrului religios. Începînd din secolul XV se organizează reprezentații și în afara sărbătorilor bisericești.

O epocă nouă în istoria teatrului spaniol se deschide în 1492, an important pentru Spania. În anul ocupării Granadei (încheierea reconquistei !) și al descoperirii Americii de către Columb, umanistul cu multilaterale preocupări — Juan del Encina — pune în scenă prima sa lucrare dramatică. Cu tot rangul bisericesc pe care-l deținea, el a activat ca poet, teoretician al artei versificației, dramaturg, actor și muzician.

În creația sa muzicală, Juan del Encina a reflectat principalele evenimente politice (ca ocuparea Granadei) și a folosit cu plăcere subiecte obișnuite din viața de toate zilele și muzica romanței și a *villancico*-ului popular. Astfel, în farsa *Răfuiala*, el redă într-o formă caricaturizată pățaniile pe care le-au avut la piață niște studenți din Salamanca. Mai mult decît atît, Juan del Encina cutează să satirizeze, într-un spectacol, ritualul serviciului religios catolic. Nu degeaba multe lucrări muzicale teatrale ale sale au fost trecute ulterior pe lista spectacolelor interzise de inchiziție.

Și în piesele sale muzical-teatrale laice, pastorale, Encina folosește melodii de cîntece populare de largă circulație și chiar strigăte ale vînzătorilor ambulanți (de exemplu, un *villancico* bazat pe intonațiile strigătelor unui arămar care rătăcește pe străzile orașului, căutîndu-și de lucru).

Juan del Encina este o figură caracteristică de compozitor umanist care caută adevărul artistic, folosește cîntecul popular și în același timp trăiește la curtea unuia dintre cei mai sumbri suverani ai Europei și face în arta sa numeroase concesii gusturilor curții.

Muzicienii care i-au urmat lui Encina au făcut încă un pas în direcția pregătirii apariției operei : Lucas Fernández a îndrăznit să pună *în întregime* pe muzică *intermezzo*-urile sale în formă dialogată și s-a apropiat mult în aceste lucrări de crearea *recitativului*, adică, de fapt, de reforma efectuată după cincizeci de ani și mai bine de către reprezentanții *Cameratei florentine*.

Dramaturgul Gil Vicente a introdus muzica în spectacolele feerice de mari proporții. Deși muzica lui nu s-a păstrat, marele efectiv de interpreți (cîntăreți și diverse instrumente ca harpele și *viuelele*) constituie o mărturie a rolului important al muzicii în aceste spectacole.

Activitatea muzical-teatrală a lui Encina și a urmașilor săi a pregătit terenul pentru clasicii de mai tîrziu ai dramei spaniole — Lope de Vega și Calderón ; este cunoscut rolul muzicii în lucrările lor, mai ales în ale lui Calderón, ale cărui piese au căpătat pe bună dreptate numele de opere.

Însă dezvoltarea teatrului în Spania nu a urmat mereu un drum drept. Tocmai în perioada celei mai intense înfloriri a teatrului muzical începe să acționeze inchiziția, provocînd o gravă criză a întregii culturi spaniole, criză ce a lovit și teatrul muzical. După represaliile inchiziției, asupra teatrului muzical spaniol își exercită tot mai intens influența genu-

rile străine : în timpul guvernării dinastiei de Austria arta flamandă, sub Burboni arta franceză, iar apoi cea italiană. Aceste fenomene au îngreuiat considerabil dezvoltarea muzicii autohtone și în teatrul spaniol. Dar și aici (în creația unor genii ca Lope de Vega și Calderón) teatrul spaniol a fost salvat datorită legăturilor puternice cu masele poporului.

Evoluția ulterioară a teatrului spaniol a apucat pe un alt drum decît cel urmat de operă în Italia și Franța. Aici a jucat un rol o particularitate a genurilor spaniole muzical-teatrale, și anume, atenția deosebită acordată subiectelor actuale din viața contemporană și acțiunii scenice vii.

În virtutea acestui fapt, teatrul muzical spaniol a evoluat, pe de o parte, în direcția «dramei vorbite» (culminînd prin creația lui Lope de Vega) iar pe de altă parte, el a continuat linia «spectacolului mixt», în care alternează muzica, poezia, dansurile și acțiunea scenică. Această cale este caracterizată prin *farsele* și *elozele* secolului XVI, prin *tonadele* și *zarzuelele* din vremi mai recente.

Dintre genurile muzical-teatrale enumerate, cel mai remarcabil este genul sintetic dezvoltat, cunoscut sub numele de *zarzuela*. Deși *zarzuela* era executată la curte [1], rădăcinile ei sînt legate de arta populară. Lucrul acesta a fost perfect înțeles de Calderón, care a făcut din *zarzuelă* un gen teatral național spaniol. Mai tîrziu, în prologul la *Laurii lui Apollo* (anul 1657), Zarzuela, apărînd sub înfățișarea unui personaj alegoric, susține o controversă cu corul curtenilor, afirmînd că ea, „o locuitoare a satului, cu toată originea sa modestă", va „învinge" ceremonialul și artificialitatea în teatru [2].

Însă atît intermezzo-ul liric muzical-teatral *(tonadilla)*, cît și ramura spaniolă autohtonă a operei comice — *zarzuela* — se vor contura deplin abia în secolul XVII.

Muzica instrumentală

Dezvoltarea muzicii instrumentale în Spania este legată în primul rînd de viuelă. Înflorirea interpretării la acest instrument este confirmată de numeroasele culegeri apărute pe la jumătatea secolului XVI, prezentînd sub o formă dezvoltată procedeul expunerii în variațiuni a partidei vocale (*glosas*). În genurile larg răspîndite — *romanța* și *villancico* — vocea era acompaniată la viuelă (iar mai tîrziu, la chitară). Viuelistul executa introducerea, interludiile și postludiul, folosind „colorarea", adică încadrînd în figurații ritmico-melodice melodia vocală, care rămînea neschimbată.

Variațiunile erau larg răspîndite și în piesele pentru viuelă solo, de unde principiul dezvoltării în variațiuni a trecut și în genurile instrumentale polifonice, fantezii sau ricercari, ce se remarcă prin claritatea și transparența facturii, precum și prin prelucrarea în variațiuni (în limba spaniolă *tento* sau *tiento*).

O dată modelați de mîinile viuelistului, *ricercarii* și *tientos* au început să fie apoi folosiți pe scară largă în cîntatul la instrumentele cu claviatură (clavecinul, orga) din perioada Renașterii.

Cele mai vechi informații în legătură cu organiștii spanioli datează din secolul XIV, iar înflorirea artei organistice în Spania are loc în seco-

[1] Numele genului derivă de la pavilionul regal de vînătoare «Zarzuela din Prado», în apropiere de Madrid, unde aveau loc astfel de reprezentații.

[2] Livanova T. *Istoria muzicii vest-europene înainte de anul 1789*, pag. 281—282.

lul XVI, fiind reprezentată prin activitatea marilor organiști spanioli ai acelei vremi — Fuenllana, Salinas și familia Cabezón, în frunte cu marele organist Antonio de Cabezón.

Spre deosebire de orgă, clavecinul îndeplinea funcția de instrument auxiliar, servind la predarea muzicii sau la transpunerea pentru instrumente a lucrărilor vocale. În Spania au apărut, pe la jumătatea secolului XVI, două ample manuale tratînd despre tehnica transpunerii la instrumente a pieselor vocale, despre principiile ornamentației și despre cîntatul la clavecin. Aceste lucrări au fost redactate de Juan Bermudo și de Tomás Santa-Maria. În cea de-a doua lucrare sînt expuse detaliat metodica studiului clavecinului, cele mai raționale procedee ale digitației, ale execuției etc.

Cel mai mare organist al Spaniei a fost Antonio de Cabezón (1510—1566), orb din naștere. O culegere a pieselor lui conține lucrări pe două sau trei voci, care oferă un exemplu remarcabil de conducere polifonică liberă a vocilor, bazată pe principiul imitației, pe cantabilitate, pe o expresivitate concentrată și reținută (*tientos* al lui Cabezón), pe tehnica variațiunilor.

Pentru Cabezón sînt caracteristice dezvoltarea individuală a melodiilor cantabile, legăturile lor reciproce, menținerea unei dezvoltări armonioase și finite a întregului. Cabezón a stăpînit deplin arta dezvoltării tematice libere în variațiuni (*glosas*), procedeele prelucrării motivice a vocilor interioare și ale dialogurilor libere în imitații. El îmbină excelent cantabilitatea melodiei principale cu mobilitatea basului care servește drept bază.

Principiile interpretative și componistice ale școlii lui Cabezón au pus bazele unei tradiții de lungă durată nu numai în Spania : ele au jucat un rol deosebit de important și în dezvoltarea artei virginaliștilor englezi.

Reflectarea în muzică a luptei dintre arta realistă înaintată și cea reacționară catolică

Lupta înverșunată dintre arta realistă democratică — literatura înaintată, teatrul popular, pictura — împotriva ideologiei feudale reacționare a catolicismului, luptă caracteristică pentru Spania secolului XVI și a primei jumătăți a secolului XVII, s-a manifestat cu putere și în domeniul culturii muzicale.

Nu trebuie uitat că în epoca Renașterii, Spania nu a fost numai o țară cu o cultură artistică populară înfloritoare, ci și o monarhie feudală, țara mănăstirilor, țara catolicismului, unde bîntuia inchiziția.

„În jur curgeau rîuri de aur, zăngăneau săbiile și pîlpîiau fioros rugurile inchiziției", — scrie Marx, extrem de laconic și de sugestiv, despre acea perioadă.

Dacă cîntecele populare ale Spaniei pătrundeau peste tot, dacă *villancicos* spaniole erau cîntate pînă și în Italia alături de *frottole* și de *villanelle*, în schimb, un număr impresionant de reprezentanți ai catolicismului spaniol participă la ședințele sinodului din Trento, temelie a contrareformei, iar creația compozitorului spaniol Victoria este socotită culmea muzicii religioase catolice din secolul XVI.

Monarhia folosea pe toate căile biserica catolică ca pe o armă ideologică puternică pentru consolidarea absolutismului și încuraja inchiziția în fel și chip. Monarhia spaniolă nu a pierdut din vedere nici muzica, mijloc deosebit de puternic de acțiune spirituală.

Încă din timpuri vechi, autoritatea regală luptă împotriva muzicii populare. Muzica clericală catolică era folosită de regulă pentru a conferi un caracter solemn unor acte ale regalității ca suirea pe tron, căsătoriile ș.a. Biserica nu se sfia să pună muzica în slujba inchiziției și adesea însoțea rușinoasele și sălbaticele *autodafe* [1] prin sunete sumbre și înspăimîntătoare.

Muzica religioasă a Spaniei era destul de eterogenă. În multe cazuri, genul și unele mijloace de expresie ale muzicii pe text religios erau doar o formă deosebită a exprimării unui conținut de viață. Uneori, această muzică păstra de fapt doar aparențele unei arte religioase. Multe *villancicos* cîntate cu ocazia sărbătorilor Crăciunului erau o manifestare autentică a artei populare democratice. În alte cazuri, textele cîntecelor religioase reflectau un conținut evident laic, uneori de dragoste sau chiar satiric demascator.

Ar fi o mare greșeală *să se subevalueze rolul reacționar* jucat de muzica religioasă. În Spania, muzica claselor dominante era reacționară nu numai în aparență, ci și în esența sa. Forma religioasă se afla în acest caz în deplină concordanță *cu conținutul religios.* Ea era o artă care încerca să distragă poporul de la problemele de viață reale și de la conflictele sociale, să-l transporte într-o lume imaginară, izolată în mod artificial de ascuțitele contradicții care sfîșiau societatea acelei vremi.

Așa sînt multe lucrări religioase ale lui M o r a l e s, precum și creația celui mai renumit polifonist spaniol T o m á s V i c t o r i a, supranumit „Palestrina al Spaniei". Ei căutau să-l cufunde pe ascultător într-o stare de extaz, formulă mistică ce a găsit mai ales în Spania propagandiști zeloși.

Această muzică era adesea caracterizată printr-o puternică expresivitate, care se manifesta și în combinațiile armonice, și în trecerile bruște, și în întîrzieri îndrăznețe. Expresivitatea exagerat bolnăvicioasă și izbucnirile de gînduri și emoții care răbufneau involuntar nu slăbeau cîtuși de puțin caracterul religios general al muzicii.

În ea predomină adesea un colorit luminos, procedee expresive de timbru care îndeplinesc în muzică o funcțiune analogă cu cea a clar-obscurului mistic al lui El Greco, Zurbarán și al altor pictori spanioli; confruntări neașteptate, îndrăznețe, de registre și uneori și de tonalități au de fapt în muzică un rol apropiat cu cel al schimbării bruște a luminilor, manieră care ocupă un loc atît de important în pictura religioasă a Spaniei.

Asemenea procedee de întruchipare a subiectelor religioase se întîlnesc și în cîntările polifonice ale celebrului V i c t o r i a (m. în anul 1611). Acest maestru îmbina o bogată fantezie creatoare cu o înaltă perfecțiune a scriiturii polifonice, cu subtilitatea și îndrăzneala armoniei, cu finețea coloritului. Însă fiind un slujitor zelos al bisericii el s-a lăsat stăpînit totalmente de ideile și reprezentările religiei catolice, fapt care a imprimat muzicii sale o orientare mistică și a făcut din ea o armă spirituală proprie în mîinile clerului catolic.

[1] *Autodafe* (în limba spaniolă *Auto de fé*, adică „act de credință") era actul solemn de rostire a condamnării inchiziției împotriva „ereticilor" — mai exact, arderea lor publică de către inchiziție, care avea loc de obicei în zilele de sărbătoare în piața principală a orașului, în prezența regelui, a curții, a autorităților orășenești și a unei mari mulțimi.

Totuşi, în multe lucrări ale lui Victoria un zguduitor sentiment uman dureros şi sincer răzbate pe neaşteptate de sub învelişul muzicii corale catolice, îmbrăcînd o formă frumoasă şi desăvîrşită, demnă de creaţia unui artist inspirat al vremii sale.

Studiul muzicii catolice pe de o parte, iar pe de altă parte, al artei muzicale populare ne duce la concluzia că Spania a adus o contribuţie importantă la dezvoltarea muzicii Renaşterii nu prin creaţia sa mistico-religioasă antipopulară (cu toate că şi în domeniul polifoniei vocale de cult au activat maeştri spanioli foarte talentaţi), ci prin arta sa populară, realistă. Prin ea ne este preţioasă cultura muzicală naţională spaniolă a Renaşterii : mersul istoriei a demonstrat în chip indiscutabil că arta populară democratică a fost cea care şi-a păstrat forţa de acţiune şi a reuşit să depăşească mult hotarele ţării care a produs-o, pe cînd muzica spaniolă de cult propriu-zisă a putut juca un rol numai între zidurile mănăstirilor, în serviciul religios catolic, în comunităţile şi grupările de catolici credincioşi.

De aceea, cu toate numeroasele condiţii exterioare favorabile — tipărirea cu precădere a muzicii catolice de cult, avantajele materiale acordate compozitorilor bisericii catolice, recrutarea celor mai buni cîntăreţi — nu această muzică, ci muzica populară a secolelor XV—XVII, simplă, adesea nefixată în notaţii muzicale, transmisă prin tradiţie orală, s-a dovedit mai viabilă decît rivala sa. Muzica populară, iar nu creaţia de cult a Spaniei, a determinat marea importanţă a culturii muzicale naţionale spaniole, atît în patria sa, cît şi în lumea întreagă.

6. CULTURA MUZICALĂ A CEHIEI

Aportul popoarelor slave în istoria muzicii

Popoarele ceh şi polonez, care au dat lumii pe S m e t a n a şi D v o ř á k, pe C h o p i n, M o n i u s z k o şi pe mulţi alţi compozitori şi interpreţi talentaţi, s-au remarcat din timpurile cele mai vechi prin muzicalitatea lor, prin cîntecele şi dansurile lor populare.

Cu toată imensa importanţă a realizărilor lor, în lucrările cercetătorilor apuseni extrem de bogata cultură muzicală a popoarelor slave este ignorată aproape cu desăvîrşire.

Muzica popoarelor slave este privită de obicei, în lucrările oamenilor de ştiinţă apuseni, doar ca un „supliment", o „anexă" neînsemnată la procesul — aşa-zis — principal, de bază, al dezvoltării muzicii celorlalte ţări europene. După cum remarcă pe drept cuvînt marele muzicolog ceh Zdeněk Nejedlý, muzica slavă este transformată în mod artificial într-o muzică „provincială", avînd importanţă numai „pentru popoarele mici . . ." ; arta muzicală slavă este înfăţişată ca un palid reflex al realizărilor culturii muzicale a altor ţări, ne-slave.

Şi în lucrările de istorie universală a muzicii — scrise de autori ruşi în perioada prerevoluţionară, — precum şi în primii ani ai puterii sovietice, culturii muzicale slave nu i s-a acordat aproape nici o atenţie. Această mare lacună este înlăturată într-o oarecare măsură de cărţile muzicologului

sovietic I. F. Belza : *Studii asupra dezvoltării clasicismului muzical ceh* (1951) și *Istoria culturii muzicale poloneze* (vol. I, 1954 și vol. II, 1957).

În realitate însă, atît muzica populară a țărilor slave, mai ales cea cehă și poloneză, cît și creația lor cultă, dezvoltată pe baza acestei muzici populare, reprezintă unul din cele mai importante domenii ale culturii muzicale universale.

Poporul ceh a adus un aport imens în istoria muzicii. Numeroasele cîntece populare cehe, datînd din timpurile cele mai vechi, sînt remarcabile în ce privește sfera de imagini, care reflectă viu și veridic viața poporului și natura Cehiei. La Praga se organizează, începînd din anul 1713, asociații muzicale (academii muzicale) și se ridică compozitori și instrumentiști de frunte, cum a fost cornistul Z y w n y și lăutistul K a l l i w o d a. Călătorul și muzicologul englez Burney, care a vizitat Cehia în secolul XVIII, a numit-o „conservatorul Europei".

Cu mult înainte de apariția școlii clasice vieneze, în Cehia au trăit și au creat compozitori ale căror lucrări simfonice au anticipat multe din trăsăturile simfonismului clasic vienez. Este destul să-l numim pe M i c a, ale cărui simfonii aveau baze populare și se remarcau prin strălucirea dezvoltării tematice.

Înainte ca simfonia clasică vieneză să fi început a se dezvolta, un mare rol l-a jucat importantul centru muzical al secolului XVIII — orașul Mannheim, care era renumit prin orchestra sa. Dirijorii acestei orchestre și cei mai buni dintre instrumentiști erau cehi.

Cultura muzicală a Cehiei în timpul feudalismului

Poporul ceh a creat vechea și bogata sa cultură muzicală în condiții istorice extrem de nefavorabile. Cehia a suferit numeroase invazii străine, iar în secolul XVII a survenit o catastrofă națională : în urma bătăliei de la Muntele Alb din anul 1620, țara și-a pierdut vremelnic independența națională, fiind anexată la Austria feudală a Habsburgilor, iar cultura ei a fost supusă unei germanizări forțate.

Dar și în aceste condiții de grea robie, poporul ceh a păstrat trăsăturile sale autohtone și a fost în stare să creeze o foarte bogată cultură muzicală națională.

Istoria Cehiei feudale abundă în lupte interne la sfîrșitul secolului XII. Persecuțiile de clasă erau însoțite, în Cehia feudală, de persecuții naționale, căci regii și marii feudali preferau să se germanizeze, împrumutînd o limbă și obiceiuri străine și dăruind pămînturile libere coloniștilor germani, mai ales cavalerilor care slujeau în armata regală cehă, asuprind în schimb pe țăranii și meseriașii cehi.

Condițiile istorice complexe din Cehia au provocat în anii trecerii la creștinism o luptă între biserica apuseană catolică și cea răsăriteană ortodoxă, fiecare din ele căutînd să impună propria sa credință.

Dacă prințul ceh Borivoj a primit creștinismul de la Metodiu — de origine slavă, —, iar cele mai vechi cîntece religioase cehe păstrate pînă la noi prezintă nete trăsături slavone și bizantine, în schimb, orientarea apuseană a unor cehi, adepți ai catolicismului, în frunte cu Spitignev I, fiul lui Borivoj, a deschis cale liberă clerului catolic. În apropiere de

Praga a fost înființată o școală latină unde se preda *cîntatul* bisericesc catolic. Astfel, cîntul creștin de cult a fost, în Cehia acelei vremi, doar un reflex al culturii vest-europene, controlate de Roma.

Preponderența bisericii catolice germane asupra celei slave a avut pentru Cehia urmări importante. În scrieri a început să fie folosită limba latină. Cehii, ca și alți slavi din Apus, au fost atrași în sfera de influență a culturii romano-catolice. Însă atracția față de biserica slavă populară și amintirea ei au dăinuit încă multă vreme în popor.

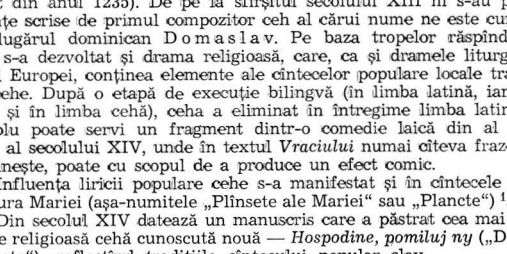
Către sfîrșitul secolului X a fost înființată la Praga o catedrală episcopală, care a devenit un bastion al catolicismului. Pînă în secolul XI însă, a existat în Cehia mănăstirea de la Sazav, între zidurile căreia s-a dus o activitate febrilă în domeniul scrierii slavone și s-a luptat pentru conservarea ritualului slavon.

Ca o reacție împotriva cîntului catolic în limba latină, încep să se răspîndească în Cehia, încă din secolul XII, *trope* și *secvențe* conținînd intonații de cîntece populare cehe și înlocuind în unele cazuri textul latin printr-un text ceh cu ritm propriu (cel mai vechi monument al acestei arte, păstrat pînă la noi, datează din secolul XIII : este vorba de Troparul sf. Vit din anul 1235). De pe la sfîrșitul secolului XIII ni s-au păstrat secvențe scrise de primul compozitor ceh al cărui nume ne este cunoscut — călugărul dominican Domaslav. Pe baza tropelor răspîndite în Cehia s-a dezvoltat și drama religioasă, care, ca și dramele liturgice în apusul Europei, conținea elemente ale cîntecelor populare locale tradiționale cehe. După o etapă de execuție bilingvă (în limba latină, iar după aceea, și în limba cehă), ceha a eliminat în întregime limba latină : ca exemplu poate servi un fragment dintr-o comedie laică din al doilea pătrar al secolului XIV, unde în textul *Vraciului* numai cîteva fraze erau în latinește, poate cu scopul de a produce un efect comic.

Influența liricii populare cehe s-a manifestat și în cîntecele legate de figura Mariei (așa-numitele „Plînsete ale Mariei" sau „Plancte") [1].

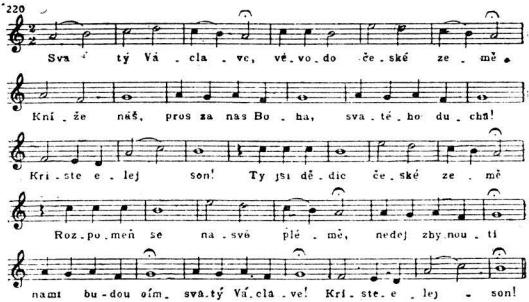
Din secolul XIV datează un manuscris care a păstrat cea mai veche cîntare religioasă cehă cunoscută nouă — *Hospodine, pomiluj ny* („Doamne miluiește"), reflectînd tradițiile cîntecului popular slav.

Există temeiuri pentru a presupune că această cîntare a luat naștere pe la jumătatea secolului XI :



[1] De la cuvîntul latin *planctus* — plînset.

Unele trăsături slave autohtone, care caracterizează acest cîntec, apar şi mai cu putere în cîntecul despre sfîntul Vaclav, care a apărut, pe cît se pare, cel mai tîrziu la sfîrşitul secolului XII sau în secolul XIII :



Mai tîrziu, acest «coral al sfîntului Vaclav», executat la ocazii solemne, se întîlneşte pînă în secolul XVII, în diverse variante.

Cercurile conducătoare ale Cehiei continuau să impună, alături de cîntările catolice, şi cîntecele germane, ce răsunau nu numai la curte, ci şi în rîndurile armatei regale cehe.

Arta minnesangului german a fost încurajată în mod deosebit la curtea lui Vaclav II (1278—1305), care a fost el însuşi minnesinger. În timpul lui, s-au aciuiat la Praga Heinrich din Meissen (poreclit Frauenlob), Reinmar din Zweter, Heinrich din Müglin şi Mülich din Praga, care, alături de cîntecele de dragoste în spiritul minnesangului compuneau şi cîntări religioase.

Aceste influenţe străine şi altele similare întîmpinau invariabil rezistenţă din partea culturii muzicale democrate cehe, care dezvolta genurile muzicale autohtone. Aşa era «cîntecul meseriaşilor», care a apărut în oraşele Cehiei şi se sprijinea într-o oarecare măsură pe cîntecele ţărăneşti. În acest gen de cîntece, legate de meseriile ce predominau într-o anumită regiune, începeau să se contureze trăsăturile viitoarelor cîntece ale breslelor.

După înfiinţarea Universităţii din Praga, pe la jumătatea secolului XIV, numărul reprezentanţilor democratici ai muzicii populare laice cehe a fost sporit prin apariţia vaganţilor.

În secolele X—XV în Cehia s-a dezvoltat intens şi muzica instrumentală.

În cronicile cehe se întîlnesc informaţii în legătură cu dansurile în cerc care se executau la Praga cu acompaniament de flaute şi tobe ; sînt pomenite de asemenea trompetele, lirele şi orgile, precum şi instrumentele împrumutate direct din activitatea muzicală a poporului (aşa sînt de exemplu cimpoiul — *duda* — şi gaida). Multe instrumente cehe (mai ales «flautul ceh», precum şi garnitura de clopoţei) erau vestite şi la Paris, datorită sonorităţii lor „minunate". Guillaume de Machault, care a vizitat

Praga, enumeră pînă la 30 de varietăți de instrumente, utilizate aici. Numai catedrala sf. Vit, situată în castelul din Praga, avea peste 40 de coriști, între care 30 de coriști elevi și 12 instrumentiști. În total, în secolul XIV funcționau la această catedrală aproape o sută de muzicanți.

Unul din cele mai vechi monumente ale teoriei muzicale slave apusene a fost *Tratatul de muzică* al lui Jeronim din Moravia (elaborat între anii 1272 și 1304). Datorită folosirii unui mare număr de surse, începînd cu cunoscuta lucrare a lui Boetius și sfîrșind cu operele celor mai de seamă teoreticieni din evul mediu, tratatul lui Jeronim din Moravia este un fel de culegere „enciclopedică" de date de teorie muzicală, conținînd multe informații în legătură cu practica muzicală.

Dezvoltarea culturii muzicale a Cehiei în secolele XIV—XVII

Secolul XIV a fost pentru Cehia perioada unei mari dezvoltări economice și a consolidării situației ei politice externe. Cehia avea o serie de orașe mari și bogate : Plzen, Hradec, Kralov, Prochatice și, în primul rînd, Praga, capitala țării. În total, către sfîrșitul secolului XIV existau aproape o sută de orașe.

În a doua jumătate a secolului XIV, în timpul domniei împăratului Carol IV (1346—1378), cultura și arta se dezvoltă considerabil. Praga devine capitala Sfîntului Imperiu Roman și se transformă într-un focar cultural, împodobindu-se cu minunate monumente arhitectonice ; în străvechea mănăstire din Praga a fost permis — pentru prima dată după o lungă întrerupere — serviciul religios în limba slavonă bisericească, cu străvechile cîntări ce datau încă de pe vremea activității lui Kiril și Metodiu. În anul 1348 a fost fondată celebra Universitate din Praga, care a devenit unul din cele mai remarcabile și mai frecvente centre culturale din Europa. La începutul secolului XV, ea număra 30 de mii de studenți și 200 de doctori în științe. În viața universitară luase o mare amploare activitatea muzicală ; se țineau și prelegeri de teorie muzicală.

În secolul XIV, muzicanții cehi erau cunoscuți pînă departe, dincolo de hotarele patriei lor.

În acei ani a urmat facultatea de arte a Universității din Praga remarcabilul compozitor și teoretician ceh Zavis din Zap (n. în 1360 — m. după 1401). În 1379, Zavis a obținut titlul de bacalaureat, iar în 1381 pe cel de magistru, fiind primit curînd după aceea în corpul profesoral al universității. Zavis este autorul celui mai vechi cîntec laic ceh cunoscut nouă, scris de el încă în anii studenției.

Acest cîntec de dragoste al lui Zavis, care aparține genului cîntecului ceh laic, prezintă trăsături de expresie declamative și tinde spre eliminarea totală a intonațiilor muzicii bisericești. Așa sînt cîntecele studențești «Copacul se îmbracă cu frunze», «Îngerașul meu drag» și altele, care se apropie, în ce privește sfera de imagini și intonații, de cîntecele populare de la începutul secolului XV.

Cunoscutul învățat ceh Hostinsky, care a cules din mai multe «Cancionaluri» 36 de cîntece cehe vechi — notate în secolul XVI, însă datînd din secolul XV și chiar XIV — ne-a dat posibilitatea să facem cunoștință cu acest înfloritor domeniu al culturii muzicale populare cehe.

Cîntecele cehe din secolele XV—XVI şi caracteristicile lor

În notările din secolul XVI erau reproduse primele cuvinte ale textului laic pe care se cînta iniţial în popor melodia respectivă, fapt care îi confirma popularitatea. O dată ce în culegeri era suficient să fie citat textul cîntecului laic fără a da şi *notaţia sa muzicală*, înseamnă că *poporul ştia ce trebuie să cînte*. Este evident că aceste cîntece erau extrem de *tipice*.

În ceea ce priveşte sfera de imagini şi caracterul melodiilor, în culegerea menţionată sînt prezentate multe varietăţi ale cîntecului popular ceh din secolele XV—XVI. Apar aici cîntece de dragoste (care sînt cele mai numeroase), cu conţinut istoric, cu caracter politic etc.

Chiar şi din notarea primelor cuvinte ale textului se vede clar caracterul laic, cîtuşi de puţin ascetic, al imaginilor principale din aceste cîntece. Aşa sînt de exemplu : „Mergea iubita mea prin iarbă", „O fată frumoasă păştea gîşte", „A fost dragostea, dar nu mai este", „Trece călăreţul prin pădure, cîntînd vesel", „Of, morăriţo, morăriţo", „Fetiţa mea dragă şi duioasă".

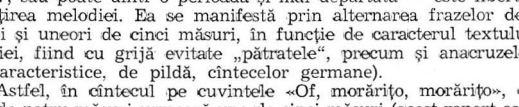
Nu întîmplător în anul 1587, un autor îi acuza pe călugări că folosesc melodii pe care, „în tinereţea lor, le-au auzit cîntate prin cîrciumi, prăvălii şi hanuri".

Încă în aceste cîntece vechi apar cu claritate mijloacele de expresie caracteristice muzicii naţionale cehe de mai tîrziu.

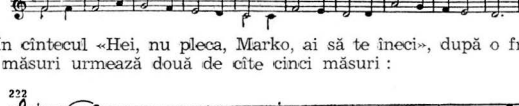
La baza multor melodii cehe se află *dansul,* ceea ce conferă cîntecului o mobilitate deosebită, dinamism şi vioiciune. Spre deosebire de cîntecul popular rus, cehii nu au aproape de loc cîntece *lente* cu o melismatică dezvoltată şi cu un ritm specific, compus.

O particularitate a muzicii populare cehe — datînd tot din secolul XV, sau poate dintr-o perioadă şi mai depărtată — este libertatea în împărţirea melodiei. Ea se manifestă prin alternarea frazelor de două, de trei şi uneori de cinci măsuri, în funcţie de caracterul textului şi al melodiei, fiind cu grijă evitate „pătratele", precum şi anacruzele (care sînt caracteristice, de pildă, cîntecelor germane).

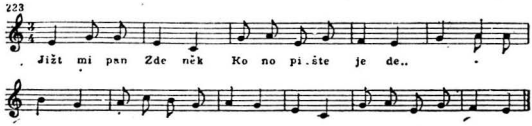
Astfel, în cîntecul pe cuvintele «Of, morăriţo, morăriţo», după o frază de patru măsuri urmează una de cinci măsuri (acest raport se repetă de două ori) :



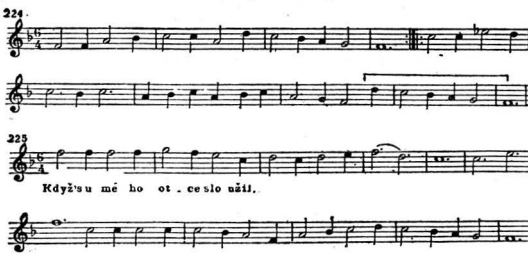
În cîntecul «Hei, nu pleca, Marko, ai să te îneci», după o frază de patru măsuri urmează două de cîte cinci măsuri :



Melodia pe cuvintele „Vine pan Zdeněk din Konopiste" se împarte în două fraze de cîte două măsuri, după care urmează una de cinci măsuri (formată dintr-o frază de două și o alta de trei măsuri) :

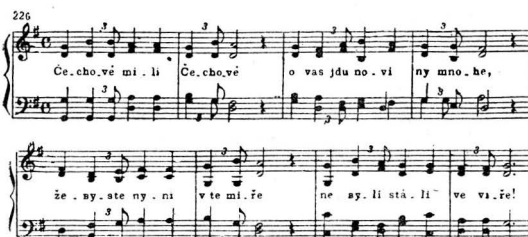


Alte trăsături ale cîntecului popular ceh sînt ritmul subliniat (legat firesc de baza de dans), alternarea vioaie a măsurilor de doi și de trei timpi, scoaterea în evidență a timpului slab al măsurii (aici se remarcă o oarecare apropiere de muzica poloneză, în care însă această tendință se manifestă mai puternic). Evidențierea timpului slab al măsurii (adesea, prin mărirea duratei notei) în terminațiile descendente, este remarcată chiar și în cele mai vechi cîntece păstrate pînă la noi :



și rămîne pînă în zilele noastre o trăsătură caracteristică a melodiilor populare cehe.

Încă secolele XV—XVI, în cîntecul ceh se manifestă tendința de a utiliza așa-numitele «moduri alternative» și se folosește des treapta a șasea, precum și a treia :



Pentru muzica populară a cehilor este caracteristic sistemul diatonic consecvent și delimitarea — extrem de timpuriu — a majorului de minor. Cromatismul și intervalul de secundă mărită sînt străine muzicii populare cehe. Totodată, spre deosebire de cîntecul german, sensibila este evitată, mai ales în cîntecele majore.

Se pare că mișcarea husită a dus și în domeniul muzicii populare la fixarea multor trăsături naționale, care și-au pus amprenta pe întreaga muzică cehă de mai tîrziu [1].

Multe cîntece erau legate de evenimente politice, de luptă socială din acea vreme. În primul rînd, este vorba de vestitul cîntec de luptă al husiților, care a căpătat o enormă răspîndire, drept rezultat al succeselor militare cehe, *„Kdoz jste bozi bojovnici"* („Cine sînteți, ostași ai lui Dumnezeu ?", v. exemplul 234). Caracterul lui sever, de bărbăție exprimă hotărîrea și voința fermă de a izbîndi.

Ni s-au păstrat și trei cîntece istorice despre răscoala pragheză din anul 1524, cu titlul comun : „Despre răscoala din Praga, cine nu știe de ce și cum a izbucnit se poate afla din aceste cîntece".

Mișcarea husită și reflectarea ei în muzică

Dezvoltarea social-economică a Cehiei în secolul XIV s-a desfășurat în condițiile ascuțirii, la orașe și la sate, a contradicțiilor de clasă (și ale celor naționale — datorită condițiilor speciale din Cehia) [2]. Îmbogățirea păturilor privilegiate orășenești, precum și diferențierea din rîndurile meseriașilor, duceau la încordarea relațiilor dintre meșteri, calfe și ucenici.

Un contemporan, fondator al «Comunității fraților cehi», Petr Chelcicky, caracterizează în felul următor situația țărănimii cehe exploatate : „Toți vor să fie boieri, domni, ostași, căci e ușor să călărești pe cai grași . . . să numești pe oamenii simpli slugi . . . să-i jupoi ca pe vite, să le tai capetele, să mănînci și să bei totdeauna bine și să trîndăvești . . . Și toate acestea ei le fac, înfruptîndu-se din sîngele oamenilor care muncesc".

Astfel, spre sfîrșitul secolului XIV în Cehia se desfășura o ascuțită luptă de clasă, dusă de țăranii înrobiți contra moșierilor, de lucrători și calfe împotriva meșterilor și a orășenilor privilegiați.

Și marii latifundiari se aflau în conflict cu nobilii mijlocii și mărunți, care erau amenințați cu ruinarea sau cu acapararea terenurilor lor de către marii proprietari de pămînt.

O particularitate a Cehiei era faptul că marii moșieri și cei mai bogați dintre orășeni erau germani sau cehi germanizați.

Contradicțiile de clasă s-au împletit strîns cu lupta pentru autodeterminarea națională, împotriva dominației germanilor atît din punct de vedere politic, cît și cultural. Propagatori ai culturii germane erau nu numai curtea și aristocrația feudală ci și biserica catolică.

În asemenea condiții iese în evidență cu o putere deosebită marea rezistență și viabilitate a culturii populare naționale cehe. Această viabilitate a specificului național a fost subliniată cu perspicacitate de Belinski, care scrie „Cehia este înconjurată din toate părțile de neamuri teutone ; germanii au stăpînit-o timp de cîteva secole ; ea s-a dezvoltat, împreună

[1] Caracterul cîntecelor populare laice din secolele XV—XVI este confirmat de cîntecele cehe din secolul XIX (culegerea lui Erben).

[2] Dezvoltarea agriculturii a dus la accentuarea jugului moșieresc.

cu dînşii, pe terenul catolicismului şi le-a luat-o înainte prin vorbă şi faptă în domeniul înnoirii religioase, — şi ce să vezi ? Cehii au rămas slavi pînă în ziua de azi" [1].

Justeţea cuvintelor lui Belinski este confirmată de întreaga istorie a Cehiei. Încă înainte de sfîrşitul secolului XIV ia fiinţă şi se propagă fulgerător mişcarea husită, care a fost pregătită de condiţiile social-istorice din Cehia şi de activitatea mai multor patrioţi cehi din a doua jumătate a secolului XIV.

Aşa este Milec din Kromeriz, a cărui învăţătură a căpătat o largă răspîndire prin „cuvintele de foc" ale predicilor sale ; sau continuatorul lui, Tomas Stitny, care a expus, cel dintîi, învăţăturile teologice în limba cehă, într-o formă populară inteligibilă. Matej din Janov a demascat cu îndrăzneală corupţia bisericii catolice.

Asemenea predici găseau un ecou prompt în păturile orăşeneşti democratice, în rîndurile micilor meseriaşi de la oraşe şi ale ţăranilor, cărora li s-au alăturat apoi burghezii, mica nobilime sărăcită şi o parte din aristocraţia cehă.

În fruntea acestei mişcări, revoluţionare prin esenţa ei, s-a pus Jan Hus. Activitatea lui a constituit o continuare legitimă a năzuinţelor patrioţilor cehi.

Importanţa mondială a activităţii lui Hus constă în faptul că ideea luptei de eliberare naţională, de care el era ghidat, s-a născut într-o ţară atît de avansată din punct de vedere al dezvoltării culturii naţionale, cum era Cehia. Tocmai de aceea, după mişcarea lui Wycliffe în Anglia, poporul ceh a inaugurat, prin acţiunea lui Jan Hus, o nouă perioadă în istoria Europei — perioada mişcărilor religioase de eliberare naţională.

Protestantismul a jucat un mare rol în dezvoltarea şi întărirea trăsăturilor naţionale ale culturii muzicale a poporului ; spre deosebire de umanism, la care a aderat un număr relativ mic de persoane, protestantismul a fost un curent de masă, care s-a răspîndit în păturile largi ale poporului. Astfel se explică şi caracterul mai democratic al culturii muzicale legate de protestantism. O latură pozitivă a lui a fost interesul faţă de cultura şi limba naţională şi faţă de cîntecul popular.

Dar pe de altă parte, baza de clasă a protestantismului, cu toate deosebirile faţă de umanism, este totuşi înrudită cu acesta din urmă, fiind legată de dezvoltarea relaţiilor capitaliste.

Esenţa de clasă a protestantismului a fost caracterizată cu perspicacitate în cîteva cuvinte de către Engels, care a spus că protestantismul este varietatea *burgheză* a creştinismului, spre deosebire de catolicism, care este varietatea lui feudală. Protestantismul, care s-a ridicat împotriva religiei catolice, a fost expresia protestului păturilor democratice în frunte cu burghezia, împotriva feudalismului [2].

---

[1] Bielinski V. G., *Opere*, 1898, vol. III, pag. 698.

[2] Spre deosebire de catolicism, o religie costisitoare (tot felul de icoane cu rame aurite, catedrale gotice, mari ansambluri de cîntăreţi etc.), serviciul religios protestant este foarte modest : nu există nici un fel de icoane şi ornamente, iar în locul cîntăreţilor bisericeşti, întreaga comunitate cîntă cu acompaniament de orgă. Această simplitate le convenea burghezilor economi, care nu erau dispuşi să cheltuiască mulţi bani pentru serviciul religios.

Jan Hus a fost un înfocat patriot ceh și a condus o mișcare democratică — mișcarea maselor populare împotriva feudalismului.

El s-a ridicat împotriva corupției și a abuzurilor clerului catolic, împotriva dijmei, care apăsa greu pe umerii țăranilor cehi etc. El a căutat să atragă masele largi populare în lupta religioasă. Înțelegînd imensa importanță a limbii materne pentru întărirea și dezvoltarea conștiinței naționale, Jan Hus și adepții săi cereau ca serviciul religios să se oficieze în limba țării (eliminîndu-se limba latină a cultului romano-catolic) și să fie reinstaurate vechile tradiții slave, în locul cîntecului gregorian impus de autoritățile romane. Toate acestea au constituit una din formele luptei pentru interesele naționale, pentru cultura națională cehă. Hus opunea intenționat tratatelor latinești propriile sale lucrări, scrise în limba cehă de uz curent, inteligibilă pentru toată lumea. „Am scris așa cum vorbesc de obicei", — remarcă el într-o scrisoare a sa. În alt loc, el afirmă că vrea „să le explice pe scurt oamenilor simpli și ocupați de muncă bazele învățăturii sale".

În Cehia sudică (unde Hus a fost nevoit să se ascundă un timp) el se bucura de o enormă influență în rîndurile țăranilor, ale sărăcimii orășenești și ale minerilor. Și cu cît mai mult „Germania, țara filistinilor, se îndîrjea împotriva lui Hus ca împotriva unui eretic, — scrie Marx, — cu atît mai important devenea rolul lui Hus ca conducător al poporului ceh. Ca apărător al drepturilor naționale și populare, Hus devenea cu atît mai popular în mijlocul cehilor, cu cît era atacat mai cu înverșunare".

Laturile democratice ale învățăturii lui Hus au ajuns la maximum de dezvoltare în cercurile de stînga ale husiților, care au căpătat numele de „taboriți", de la muntele Tabor unde se afla lagărul lor fortificat.

Taboriții, din rîndurile cărora făceau parte mai ales țăranii, cei mai săraci dintre orășeni, meseriașii și minerii, formulau deziderate radicale, atît în ce privește reorganizarea bisericii, cît și în domeniul reformelor sociale, cerînd abolirea proprietății private, a deosebirilor de clasă și a oricărei dependențe personale. Ei proclamau fraternitatea generală Într-un cuvînt, taboriții făceau parte dintre acele „secte popular-revoluționare, evanghelic-comunist-republicane", — cum spune Marx — care au anticipat din multe puncte de vedere pe anabaptiști (aripa stîngă a protestanților germani).

Războaiele husite, care au început curînd după arderea pe rug (în 1415) a lui Hus, au durat din anul 1419 pînă în anul 1434 și au reprezentat revolta armată a maselor populare împotriva asupritorilor lor, „împotriva nobilimii germane și a autorității supreme a împăratului german" (Marx) ; la început, ele au dus la importante victorii restrînsele forțe armate ale Cehiei asupra imenselor oști regulate ale Germaniei catolice. Cehii au respins, una după alta, nu mai puțin de cinci cruciade.

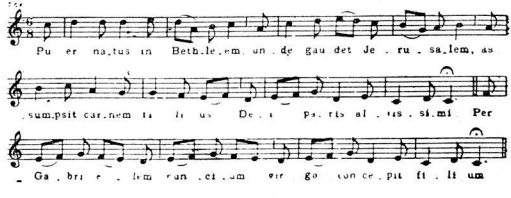
În aceste războaie s-au ridicat și însemnați comandanți militari populari, în frunte cu Zizka (1378—1424) și Prokop cel Mare, și a fost folosită o nouă tactică militară, generatoare de victorii. Însă spre sfîrșitul războaielor husite s-au ascuțit divergențele dintre taboriți și cercurile husite moderate — reprezentanți ai orășenilor înstăriți și ai nobilimii. Aceste divergențe au dus la trădarea revoluției sociale de către cercurile moderate. Ca urmare, a izbucnit un război civil în rîndurile cehilor, care s-a soldat

cu zdrobirea taboriților în anul 1434 la Lipane. Ultimul punct de rezistență al taboriților, fortăreața Tabor, a căzut în anul 1452.

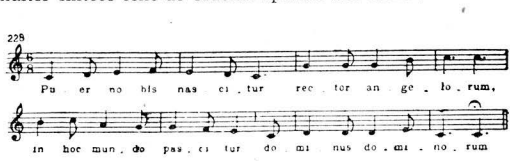
Drept rezultat al înfrîngerii husiților, nobilimea feudală s-a îmbogățit, însușindu-și pămînturile smulse clerului, și a reușit să-i înrobească cu totul pe țărani. Participanții la răscoalele țărănești au continuat, timp de mai multe decenii, să devasteze domeniile aristocraților, cu cîntecele taboriților pe buze.

Interesul husiților pentru limba și cultura patriei lor a însemnat totodată și manifestarea unei deosebite atenții față de muzica populară cehă. Husiții înțelegeau perfect marea forță a muzicii. Este cunoscută o zicală care s-a bucurat de popularitate în rîndurile husiților: „Cine cîntă, acela se roagă îndoit". Se știe că Jan Hus a studiat cîntul din copilărie. El iubea muzica populară și compunea el însuși cîntece. Cancionalurile vechi arată că autorul unora dintre cîntece era Hus. Însă el nu a fost un compozitor în înțelesul contemporan al cuvîntului. Preferînd să adapteze un text nou la melodii larg răspîndite, el pornea de la ideea că astfel de melodii sînt cele mai populare și mai accesibile.

În zilele de Anul nou, de lăsata secului și la alte sărbători cehe străvechi, Jan Hus cînta, împreună cu alți studenți, așa-numitele colinde. Melodiile colindelor din vremea husiților, păstrate pînă la noi, sînt de un mare interes, căci ele ne fac să cunoaștem melodiile populare din acea vreme. Astfel de cîntece cehe vesele, răspîndite în popor, erau de obicei intonate de studenți în limba cehă. Iată melodia unui cîntec vesel de Crăciun, cu caracter popular, care a luat naștere prin transformarea unui sever coral bisericesc:

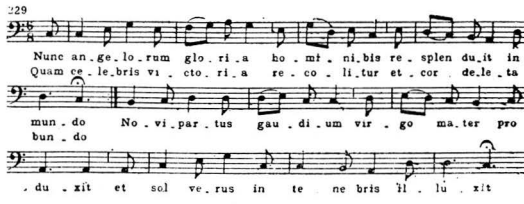


Iată încă o melodie tipică a unui colind de Crăciun, care a fost prototipul multor cîntece cehe de Crăciun apărute mai tîrziu:



Cel mai iubit cîntec de Crăciun pe text latin a fost următorul:

229



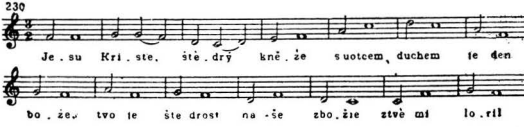
Acest cîntec s-a menținut în tot cursul secolului XV.

Predicile lui Hus din capela Betleemului erau de obicei precedate de străvechi cîntări în limba cehă. Chiar și în ultimele luni ale vieții sale, petrecute în singurătate la închisoarea din Constanța, în ajunul execuției, Hus compunea cîntece.

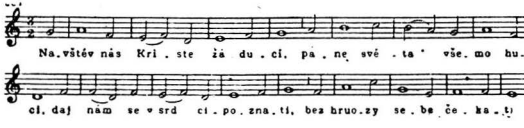
Lui i se atribuie nu mai puțin de 18 cîntece. Pînă acum, au putut fi identificate numai două dintre ele ca aparținîndu-i în mod indiscutabil.

În cîntecul pe textul „Hristoase dumnezeule, prințul nostru mărinimos", Hus a luat probabil o melodie existentă și a adaptat la ea un text scris de el:

230



Altfel stau lucrurile cu un alt cîntec al lui Hus, „Vino la noi, Hristoase al nostru":



Acest cîntec avea inițial o melodie *originală*, care pînă acum încă nu a fost găsită. Melodia dată în exemplul 231 pare să-i aparțină lui Hus și este, în ce privește caracterul său, un cîntec ceh tipic pentru acea vreme. Melodia este expusă într-un registru relativ înalt, iar apoi urmează o mișcare descendentă. Ea este construită în modul frigian, caracteristic pentru melodiile cehe din secolul XIV. Sînt vizibile legăturile dintre intonațiile finale ale cîntecelor lui Hus și melodiile lui Zavis și ale școlii acestuia.

În aceeași direcție au mers și adepții lui Hus, în primul rînd Jeronim din Praga, unul din cei mai culți oameni ai vremii, care a obținut titlul de magistru la patru universități europene.

Jeronim era plin de înflăcărare și temperament; el compunea cîntece pentru popor și lupta pentru o cît mai largă răspîndire a lor. Înțelegînd perfect puterea propagandistică a cîntecelor, el le folosea ca armă pentru a ridica poporul împotriva catolicismului.

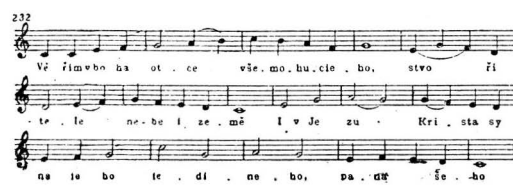
Jeronim din Praga nu s-a distins numai în domeniul muzical practic: el a fost și un *teoretician* de frunte. S-a păstrat o lucrare a sa în care atestă marea forță a muzicii: „Muzica și cîntul fărîmă stîncile, mută pădurile, opresc vîntul în loc", — proclamă el. Într-un alt pasaj al tratatului său, Jeronim scrie: „Muzica este unealta păcii, iar nu a furtunilor războiului".

În acest tratat, Jeronim expune și bazele teoretice ale muzicii, atribuind polifoniei (diafoniei) principala frumusețe a artei muzicale.

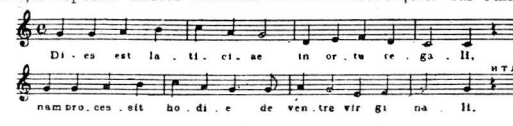
Cîntecele folosite de Hus și de discipolii săi erau probabil străvechi cîntece populare cehe, cu un caracter auster, reținut, lipsite de orice fel de ornamente. În locul cîntatului liturgic în limba latină, husiștii cîntau un text ceh, pe cît posibil pe melodii monodice simple, răspîndite (muzica instrumentală, inclusiv cea de orgă, era interzisă). Astfel au apărut așanumitele imnuri husite, create în perioada — grea pentru Cehia, — a războaielor husite (mai ales în deceniul 1420—1430). Forța și severitatea virilă a melodiilor imnurilor husite reflectă spiritul revoluționar al mișcării care lupta împotriva dominației străine, împotriva apăsării feudale și a dictaturii bisericii catolice.

Trăsăturile naționale au pătruns și în muzica bisericească a Cehiei. Unele misse sînt alcătuite aproape în întregime din motive populare.

Partea missei — *Credo*, intonată de toți credincioșii, era un adevărat cîntec popular:

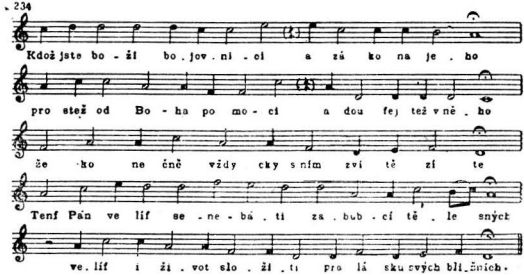


Deosebit de iubite erau melodiile lui Jan din Jenstejn. Cîntările bisericești repetau uneori întocmai melodia secvențelor lui Jan:



Cîntările husite au străbătut, în evoluția lor, drumul de la imnul religios contemplativ pînă la cîntecul de luptă „Cine sînteți, ostași ai lui

Dumnezeu ?". Iată cea mai veche notare a acestei melodii de luptă, dintr-un cantional husit din prima jumătate a secolului XV :



În ceea ce priveşte conţinutul muzical, acest cîntec este un imn popular, care cheamă la luptă împotriva duşmanului.

Cea mai veche notare a acestui cîntec se află în *Cantionalul din Jstebnice* (alcătuit în jurul anului 1420), pomenit de Zizka într-o scrisoare din 11 septembrie 1422, redactată în cursul unei campanii.

Dintre cîntecele husite fac parte cîntece de bătălie (între care „Ridică-te, o, măreţ oraş Praga"), cîntece despre Hus şi sfîrşitul lui de martir, precum şi cîntări cehe străvechi, unele din acestea fiind prelucrate şi completate de însuşi Hus („Piinea vieţii" şi altele), precum şi cîntece satirice demascatoare, create de adepţii lui Hus şi îndreptate împotriva duşmanilor Reformei din Cehia.

Dintre compozitorii de cîntece husite ni s-a păstrat doar un nume — preotul Jan Capek, care a creat popularele cîntece husite „Hai, creştini drept credincioşi" (1417), „Să pornim în numele domnului" (aproximativ (1419) şi „Să cîntăm, copii".

Într-un scurt tratat din 1417, Capek vorbeşte despre importanţa cîntecelor menite să întreţină spiritul războinic al armatei şi pentru educaţia morală a ostaşilor.

Multe cîntece husite au fost create în legătură cu evenimente la ordinea zilei şi aveau un caracter satiric. Aşa este cîntecul de batjocură îndreptat împotriva episcopului Zbynek, reacţionar fanatic, care a dat ordin să fie arse numeroase cărţi „eretice", fără a le fi citit măcar.

În cîntecele husite s-au definit trăsăturile *cîntecului coral de masă*, executat pe un text simplu, clar şi expresiv, în limba cehă. Genul imnului religios, de care ţineau la început cîntecele husite, a căpătat cu începutul trăsături de cîntec de luptă ; ritmul acestuia, cu sincope — tipice pentru muzica taboriţilor — apare clar în cîntecul „Cine sînteţi, ostaşi ai lui Dumnezeu".

Taboriţii, care năzuiau să se întoarcă la simplitatea primilor creştini, erau hotărîţi să renunţe la întreaga pompă a serviciului religios catolic. Ei îşi băteau joc în chip necruţător de imnurile cîntate în limba latină, pe care le numeau „lătrat de cîini". „Mai bine să spui cinci cuvinte pe care poporul să le poată înţelege, decît zece mii într-o limbă savantă", — declarau taboriţii. Drept rezultat, limba cehă a căpătat o mare răspîndire

în serviciul lor religios. Dacă husiții executau numai *o parte din missă* în limba cehă, în schimb taboriții foloseau această limbă pentru *întreaga missă*. Imnurile latine au fost înlocuite prin cîntece religioase cehe. Spre deosebire de ritualul catolic, la serviciul religios luau parte și femeile, care *cîntau* în missa cehă. Aceasta constituia un mijloc de a conferi femeilor drepturi egale cu ale bărbaților, lucru caracteristic pentru concepțiile husite.

Ecouri ale concepțiilor taboriților s-au păstrat în activitatea «comunității fraților cehi», fondată probabil în anul 1457. Membrii aceste comunități renunțau la proprietatea personală, își cîștigau prin muncă proprie mijloacele de existență și se conduceau în viața privată după înalte principii morale.

«Frații cehi» au jucat un mare rol în dezvoltarea culturii corale a Cehiei, creînd ansambluri de cîntăreți și publicînd ample culegeri de cîntece. Culegerea cea mai interesantă a fost tipărită în anul 1561 în orășelul polonez Szamotuły de către un grup de «frați cehi» în frunte cu unul dintre conducătorii frăției și istoricul ei — Episcopul Jan Blagoslav (1528—1571), autorul unui cunoscut tratat de teorie muzicală, care a fost folosit de cehi un timp îndelungat ca manual de teorie muzicală.

Astfel s-a încheiat mișcarea husită în Cehia. Importanța ei a fost mare. Ea a stimulat formarea limbii cehe, a reînviat și a întărit vechile tradiții populare în domeniul creației de cîntece. În domeniul culturii muzicale ea a pregătit terenul pentru înflorirea ulterioară a culturii naționale cehe. Limba cehă s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele patriei sale, și a devenit limba diplomatică oficială a unei mari părți din Europa răsăriteană.

Importanța mișcării husite s-a manifestat și prin puternicul ecou pe care ea l-a trezit în aproape întreaga Europă. Martin Luther, capul Reformei germane, l-a numit pe Hus principalul autor al acesteia. În februarie 1520, Luther scria „Imaginează-ți că, fără știrea mea, eu am propovăduit și am apărat pînă în ziua de azi toate opiniile lui Hus... noi toți sîntem husiți fără s-o știm".

Muzica husiților ni s-a păstrat în mare cantitate nu numai în culegerile manuscrise, ci și în cele tipărite, începînd din anul 1501.

După zdrobirea mișcării taborite, cîntecele husite au continuat să trăiască în mijlocul poporului ceh, răsunînd în timpul răscoalelor împotriva asupritorilor austrieci și germani, pînă aproape de zilele noastre — în perioada luptei partizanilor cehoslovaci contra ocupanților fasciști. Melodia imnului taboriților a fost folosită în lucrările patriotice ale celor mai mari compozitori cehi : în opera *Libușa* și poemele simfonice *Tabor* și *Blanek* de B. Smetana, în *Uvertura husită* de A. Dvořák, în *Fantezia simfonică* de O. Jeremias ș.a.

Renașterea muzicală cehă și importanța ei în dezvoltarea culturii europene

Abia după viguroasa mișcare religioasă națională democratică a protestantismului au apărut în rîndurile burgheziei înstărite, ale curtenilor și ale vîrfurilor aristocratice trăsături ale Renașterii cehe. Aceasta, pentru că atenția sporită față de cultura populară națională, lupta împotriva scolasticismului medieval, orientarea antifeudală — toate aceste trăsături și multe altele ale epocii Renașterii au fost întruchipate într-o mare măsură în mișcarea religioasă și eliberatoare a husiților și

taboriților, generată de avîntul dezvoltării sociale și economice a Cehiei, mai ales în a doua jumătate a secolului XIV.

În poezia și proza cehă, în artele plastice, în arhitectură și în muzică, locul imnurilor militante îl iau lucrările „pacifice" ale culturii poetice a Renașterii cehe, expuse cu strălucire și măiestrie literară ; apar iscusite genuri monumentale ale polifoniei vocale, lipsite încă de înflăcărarea și însuflețirea lucrărilor de mai înainte.

Primele trăsături ale umanismului apar însă în prima jumătate a secolului XIV ; sînt prelucrate fabulele lui Esop, povestea războiului troian, viața lui Alexandru Macedon etc. Nici în toiul mișcării husite, cînd obiectivul principal era renașterea culturii populare cehe în lupta împotriva agresiunii catolice, conducătorii husiți nu uitau să studieze limba latină, manifestau interes pentru desăvîrșirea cunoștințelor umaniste și contribuiau la dezvoltarea științelor experimentale ale naturii.

Astfel, cel mai apropiat prieten și adept al lui Hus, Jeronim din Praga, unul dintre cei mai instruiți oameni ai vremii sale, a apărat în anul 1405 la Paris, la disputa susținută pentru obținerea titlului de magistru, teza de bază a chimiei din acea vreme : *«Dumnezeu nu poate distruge nimic»*.

Pe timpul husiților s-a manifestat cu o deosebită putere setea de învățătură a cehilor. O dată cu marea dezvoltare a învățămîntului superior s-a dat importanță învățămîntului elementar și mediu.

La Praga a fost organizată, pe lîngă Universitate, o întreagă colonie de colegii pentru învățămîntul mediu ; în majoritatea mănăstirilor funcționau școli.

În așa-numitele școli elementare «parohiale» [1] erau destui învățători buni, întrucît conform statutelor Universității din Praga toți cei care obțineau titlul de bacalaureat erau obligați să funcționeze timp de doi ani ca învățători la o școală populară.

În Cehia, tiparul se dezvoltă rapid. Numeroase ediții de lux constituie o mărturie a înaltului nivel poligrafic.

În secolul XV se dezvoltă arhitectura, care începe să capete strălucirea și desăvîrșirea caracteristice Renașterii.

În Praga continuă să se înalțe edificii măreț e ; construcții importante apar și în Plzen, Brno, Lejtomysl, în orașul Kutna-Hora. Înflorește sculptura, inclusiv sculpturi în lemn. Stilul gotic, care a predominat în Cehia în secolele XIV și XV, începe să fie înlocuit de un stil apropiat de cel al Renașterii italiene, care se încetățenește în arhitectura Cehiei în a doua treime a secolului XVI.

Importante edificii înălțate la Praga și în împrejurimi, ca palatul lui Vladislav, Belvedere al lui Ferdinand I, Palatul stelar [2], cu uimitoare mulaje ornamentale, sînt construite în stilul Renașterii.

Umanistul Enea Silvio Piccolomini, care a vizitat Cehia în prima jumătate a secolului XVI, exclama cu admirație : „Mărturisesc că nici un stat din întreaga Europă nu posedă în zilele noastre biserici atît de numeroase,

[1] După mărturia contemporanilor, numai în districtul praghez se numărau 1914 biserici parohiale, din care o treime aveau școli.

[2] Acest palat avea formă de stea, de unde i se trage și numele.

de mărețe și de ornamentate, ca pămîntul ceh... bogății atît de remarcabile te uluiesc nu numai în orașe, ci și la sate". Piccolomini a fost impresionat și de nivelul cultural al poporului ceh.

Pe la jumătatea secolului XVI au activat mai mulți umaniști cehi de frunte; între aceștia o figură interesantă a fost Bohuslav Lobkovic (1462—1510). El a studiat un timp îndelungat la universitățile din Bologna și Ferrara, a admirat monumentele antichității, a vizitat — în căutare de manuscrise antice rare — Egiptul, Palestina, Grecia, Africa de nord și Sicilia. În palatul său, Lobkovic a amenajat o încăpere, excelent utilată, pentru studii științifice, cu tot felul de colecții bogate, și a alcătuit din ediții prețioase o bibliotecă impresionantă.

Dintre umaniști se mai remarcă Venceslav Buchov, matematician de frunte, și Viktorij Vserd, care avea o bogată erudiție, un dar oratoric strălucit și un stil literar model.

Umaniștii cehi progresiști erau stăpîniți de o fierbinte dragoste de patrie. Vserd, deși a studiat literatura antichității, nu și-a uitat limba maternă. *„Fiind de naționalitate cehă, vreau să studiez în latină, dar să vorbesc și să scriu în cehă"*, — era deviza lui, pe care a aplicat-o în practică, lăsînd posterității lucrări expuse într-o limbă literară cehă admirabilă.

Matej din Benesov, în a sa *Gramatică cehă* (1577), laudă limba cehă ca pe o „prea frumoasă floare a marelui popor slav, minunata limbă care s-a răspîndit prin lume pînă departe..."

Universitatea din Praga oferea o largă ospitalitate străinilor; aici s-au instruit mulți oameni însemnați din alte țări, în primul rînd reprezentanți ai poporului frate polon, precum și savanți germani.

«Frățiile literaților»

La cîteva decenii după încheierea războaielor husite, Praga devine centrul Renașterii cehe; aici se execută monumentalele lucrări vocal-polifonice ale maeștrilor cehi și străini și se desfășoară activitatea muzicală a numeroaselor societăți de amatori («Frățiile literaților»), precum și ansamblurilor vocale și instrumentale — de proporții impresionante, — ale mecenaților.

Un fenomen caracteristic al vieții muzicale orășenești din Cehia secolului XVI au fost «Frățiile literaților». Aceste asociații burgheze se îndeletniceau în zilele de sărbătoare cu executarea, pentru propria plăcere, a unor lucrări polifonice pe text religios.

Cele mai vechi urme ale unor astfel de asociații pot fi găsite în activitatea muzicală „de amatori" a breslelor, în secolul XIV [1]. Repertoriul lor era destul de pestriț, mergînd de la cîntece la unison pînă la lucrări vocale polifonice pe trei, patru sau cinci voci; în legătură cu aceasta, membrii asociațiilor erau împărțiți în „cîntăreți corali" și interpreți ai „cîntului figural". O mîndrie a asociațiilor era publicarea lucrărilor executate în ediții ornate cu mult gust și prevăzute cu miniaturi de un înalt nivel artistic.

«Literații» nu înființau numai coruri bisericești, care cîntau în limba cehă, dar organizau și capele corale ale intelectualității orășenești și ale breslelor de meseriași.

[1] Spre deosebire de maeștrii-cîntăreți germani, membrii acestor bresle nu se lăsau încătușați de regulile unei tabulaturi.

Cîntecul popular rămînea totdeauna în centrul atenției «frăților literaților».

Înflorirea polifoniei

O realizare importantă a Renașterii muzicale cehe a fost înflorirea polifoniei vocale naționale.

Polifonia s-a dezvoltat în Cehia începînd din secolul XIII. A ajuns pînă la noi o notare diafonică [1] cehă, aproximativ de pe la jumătatea secolului XIV.

Începînd din secolul XV s-au păstrat multe monumente ale polifoniei cehe vechi, cu o factură *diafonică*, de *discant* (cu frecvente paralelisme de cvintă), precum și cu structură de *gemel* și *faux-bourdon*. Ceva mai tîrziu se dezvoltă forme libere pe două voci, cu o introducere și interludii instrumentale, și apar motete pe trei voci, al căror *cantus firmus* (încredințat de obicei tenorului) conține melodii de cîntece cehe populare sau religioase (de exemplu, «cîntecul sfîntului Vaclav»).

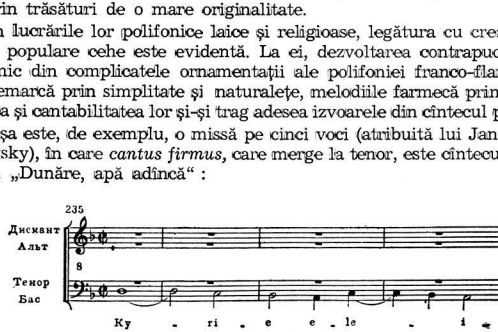
În perioada înfloririi Renașterii cehe se ridică pe o nouă treaptă polifonia dezvoltată, atît în creația compozitorilor cehi, cît și în executarea celor mai bune lucrări ale polifoniștilor străini.

La curtea lui Ferdinand I (1526—1564) cînta «Capela curții» care se afla la Praga începînd din anul 1526. În timpul lui Rudolf II (1576—1612) ea ajunge la punctul cel mai înalt al dezvoltării sale, care coincide cu înflorirea Renașterii în artele plastice, arhitectură și literatură. *În acea perioadă, Praga devine din nou centrul vieții muzicale a întregii Europe.* Spre Praga se îndreaptă cei mai de seamă muzicieni străini, între care Orlando Lassus, franco-flamanzii Philippe de Monte, Jaques Regnart, polifonistul german Hans Leo Hassler.

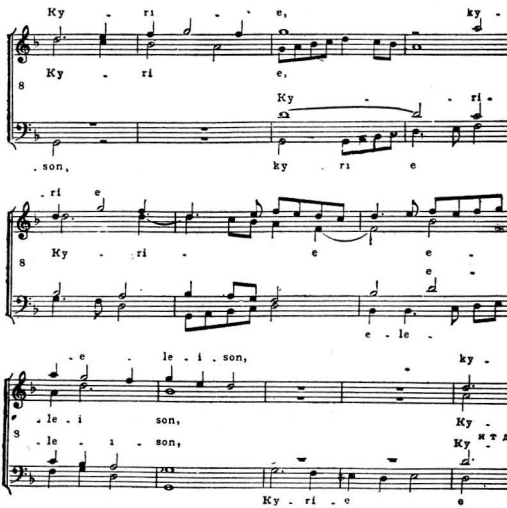
Creația unor maeștri cehi de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII, ca Jan Trojan Turnovsky, Jiri Rychnovsky și Jan Krystov Harat din Polzice (1564—1621) este caracterizată prin trăsături de o mare originalitate.

În lucrările lor polifonice laice și religioase, legătura cu creația din cîntece populare cehe este evidentă. La ei, dezvoltarea contrapunctică nu are nimic din complicatele ornamentații ale polifoniei franco-flamande; ea se remarcă prin simplitate și naturalețe, melodiile farmecă prin expresivitatea și cantabilitatea lor și-și trag adesea izvoarele din cîntecul popular.

Așa este, de exemplu, o missă pe cinci voci (atribuită lui Jan Trojan Turnovsky), în care *cantus firmus*, care merge la tenor, este cîntecul popular cehesc „Dunăre, apă adîncă“ :



[1] *Diafonia* era o varietate a *organum*-ului.



Toate părțile lucrării prezintă un caracter monotematic. În jurul anului 1577, Turnovsky a prelucrat pentru trei voci, vechi cîntece religioase cehe și a creat numeroase lucrări corale pe cinci și șase voci bărbătești, care au reflectat străvechea tradiție cehă a ansamblurilor vocale bărbătești.

În lucrările lui Turnovsky se vădesc deplin trăsăturile polifoniei răspîndite în «Frățiile literaților» : profunzimea conținutului, baza de cîntec popular, simplitatea și claritatea structurii.

Jiri Rychnovsky a dat dovadă de o remarcabilă măiestrie polifonică [1].

Pe atunci era un compozitor cunoscut și era numit „muzicant celebru" (*musicus celeber*). Lucrările sale sînt reprezentate în cançionaluri ale «Frățiilor literare».

Cel mai important maestru din pleiada polifoniștilor cehi ai Renașterii a fost Krystov Harant din Polzice și Bedruzice.

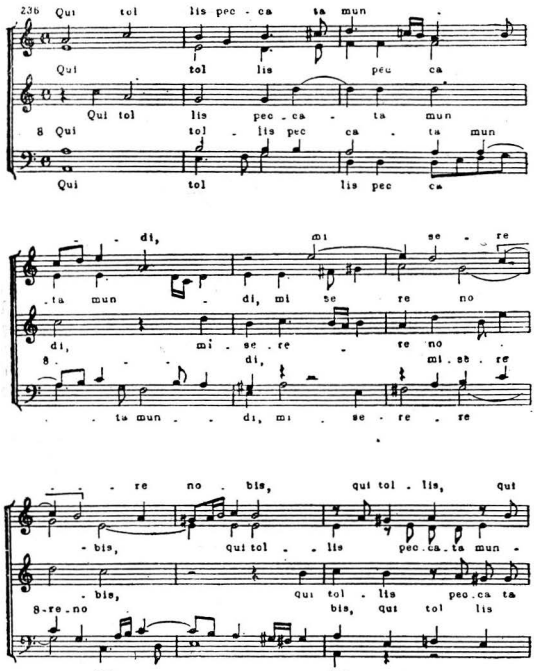
El s-a născut în anul 1564 într-un castel de lîngă Nirsk. Cunoștințele literare și muzicale le-a căpătat la curtea lui Ferdinand de Tirol, la Innsbruck, între anii 1576—1584 ; aici el a avut ocazia să cunoască „Capela curții" și pe Regnart, reprezentant al polifoniei neerlandeze.

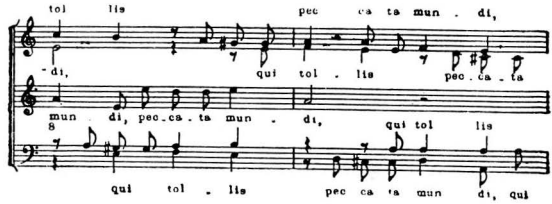
[1] El s-a născut aproximativ în anul 1545 la Rychnov lîngă Kneina. A murit în jurul anului 1616.

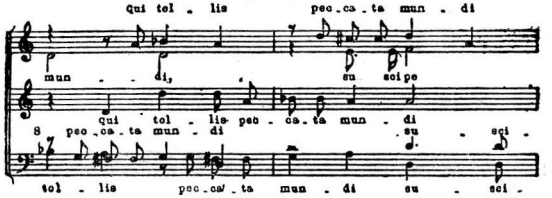
Între anii 1598—1599 Krystov Harant a întreprins o călătorie la Ierusalim, Cairo, Alexandria, Veneția și Padova. Începînd din anul 1612, s-a stabilit la castelul său, Pecka, unde a organizat o capelă. Apropiindu-se de protestanți, a trecut în anul 1618 de partea lor. După bătălia de la Muntele Alb, a fost arestat de autoritățile austriace și, în 1621, executat în Piața Veche din Praga.

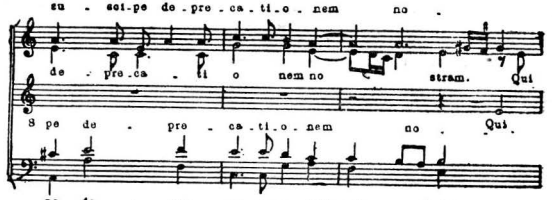
Deși lucrările lui Krystov Harant au trăsături ale școlii neerlandeze din ultima perioadă, cu amprente ale somptuosului colorit venețian, totuși melodica lucrărilor sale este strîns legată de tradiția «Frăției literaților» și prezintă caracterele polifoniei cehe.

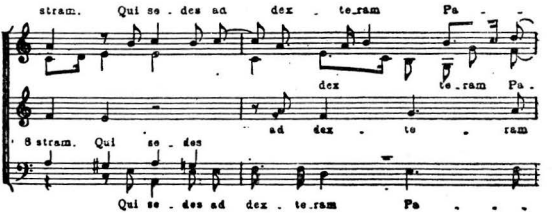
Un model tipic este încheierea părții *Gloria* a unei misse create în jurul anului 1610 :

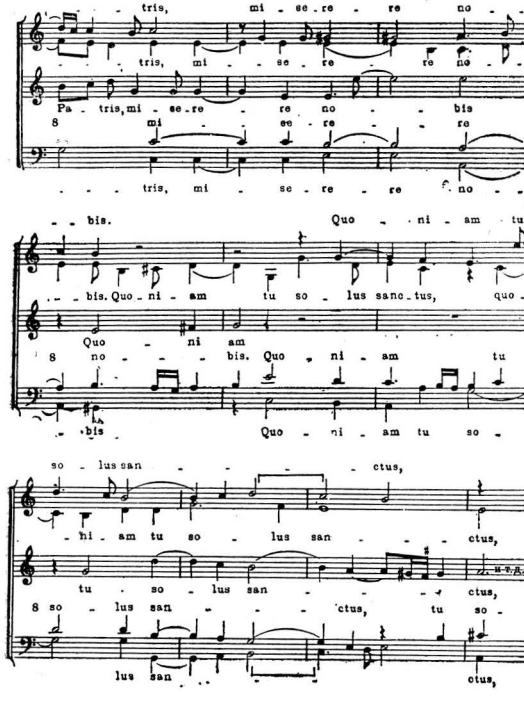



tol lis pec ca ta mun . di,
di, qui tol . lis pec . ca . ta
mun di, pec . ca . ta mun . di, qui tol lis
qui tol . lis pec ca ta mun di, qui


Qui tol . lis pec . ca . ta mun . di
mun . di, su sci pe
qui tol . lis pec . ca . ta mun . di
S pec . ca . ta mun . di su . sci .
tol . lis pec . ca . ta mun . di su . sci .


su . sci pe de . pre . ca . ti . o . nem no .
de . pre . ca . ti o nem no stram. Qui
S pe de . pre . ca . ti . o . nem no . Qui.
pe de . pre . ca . ti . o . nem no . stram.


stram. Qui se . des ad dex . te . ram Pa . .
dex te . ram Pa .
ad dex . te . ram
S stram. Qui se . des
Qui se . des ad dex . te . ram Pa . . . .



Decăderea temporară a culturii muzicale a Cehiei

După o epocă de peste 200 de ani de înflorire a vieții muzicale a Cehiei, în secolul XVII a intervenit o perioadă temporară de decadență. Încă înainte de Războiul de treizeci de ani, reședința imperiului a fost mutată de la Praga la Viena, unde a fost transferată și «Capela curții».

În anul 1547, Habsburgii au silit seimul ceh să proclame dreptul lor ereditar la tronul Cehiei. «Frații cehi» au fost izgoniți din țară și cîntecele husite au fost interzise. Curtea imperială a Habsburgilor și nobilimea feudală au devenit principalii propagatori ai influențelor apusene în domeniul literaturii, al artelor plastice și al muzicii. În capela lui Rudolf II predominau muzicienii flamanzi. Prezintă interes figura organistului unei biserici din Praga — Jacobus Handl Gallus, sloven de origine (1550—1591), a cărui creație a reflectat unele trăsături ale culturii slave. Dezvol-

tarea ulterioară a muzicii populare naționale cehe, ca și a întregii culturi cehe, a fost multă vreme ținută în loc, ca urmare a bătăliei — fatale pentru Cehia — de la Muntele Alb de lîngă Praga, din 8 noiembrie 1620, în care armata restrînsă a cehilor răsculați împotriva Habsburgilor a fost înfrîntă. Ca urmare, reacțiunea catolică a reprimat cu sălbăticie mișcarea protestantă și s-a străduit să distrugă pînă și amintirea independenței Cehiei și a culturii sale naționale. Cehia, cu forțele de producție subminate și lipsită de intelectualitatea progresistă care străjuise cultura și interesele poporului, a căzut lesne pradă Habsburgilor.

Însă spiritul popular al cehilor nu a putut fi înăbușit nici de reacțiunea catolică, nici de politica perseverentă a germanizatorilor. Poporul ceh și-a conservat trăsăturile naționale pînă la marea sa renaștere culturală, care s-a desfășurat cu o mare forță la sfîrșitul secolului XVIII.

7. CULTURA MUZICALĂ A POLONIEI

Izvoarele culturii muzicale poloneze

Izvoarele culturii muzicale populare poloneze își au sorgintea în trecutul depărtat, datînd de pe vremea unificării teritoriale din secolele V—IX a slavilor polonezi, despre care se afirmă uneori eronat că trăiau în triburi, în realitate fiind vorba de cnezate tribale.

Mitologia neamurilor polone din acea vreme poseda multe trăsături care se întîlnesc și la alți slavi (cultul strămoșilor, al focului, zeificarea forțelor naturii etc.).

Serbările în cinstea zeilor care personifica forțele naturii erau legate de calendarul agricol ; mai tîrziu, începînd din secolul X, ele s-au contopit cu sărbătorile creștine. Ele era însoțite nu numai de anumite ritualuri, ci și de dansuri în cerc, jocuri și cîntece. Se cîntau și lîngă leagănele pruncilor, și la lucru, și la școală ; ostașii care plecau la bătălie erau și ei conduși cu cîntece.

Cu toate că nu s-au păstrat nici un fel de urme ale creației populare din era precreștină, cele mai vechi cîntece ale poporului polonez care au ajuns pînă la noi ne permit să identificăm, în muzica din acest trecut depărtat, multe trăsături comune pentru toți slavii. De exemplu, sînt caracteristice motivele de trei sunete, tipice pentru cîntecele slave vechi, „înconjurarea" sunetelor de sprijin ale melodiei, elemente de alternanță între major și minor, tendința spre înlocuirea largă și liberă a măsurii de doi timpi cu cea de trei timpi, folosirea frecventă a măsurii de cinci timpi.

Polonezii utilizau în vechime aceleași instrumente muzicale pe care le posedau și alte popoare slave.

Drumul spre formarea unui stat polonez unic (de-a lungul secolelor V—IX) a mers de la contopirea cnezatelor tribale — care au luat ființă pe teritoriul polonez prin unirea triburilor — în perioada descopunerii relațiilor comunei primitive — spre formarea unei societăți împărțite în clase, de tip feudal. Acest interval a fost în același timp perioada de formare a poporului polonez.

Unificarea teritoriului polonez în cadrul unui stat unic a avut loc la sfîrșitul secolului X sub Boleslaw cel Viteaz. În Polonia, spre sfîrșitul secolului X și la începutul secolului XI relațiile feudale s-au dezvoltat rapid.

Datorită faptului că societatea împărțită în clase s-a format în Polonia tocmai în perioada cînd în întreaga Europă existau premise materiale solide pentru instaurarea orînduirii feudale, în cnezatele slave, relațiile sclavagiste nu s-au dezvoltat pînă la capăt. Pe teritoriul Poloniei s-a încetățenit orînduirea feudală. Una din urmările acestui fenomen a fost trecerea în anul 966, pe timpul cneazului polonez Mieszko, la creștinism de ritual latin, fapt care a accelerat, la rîndul său, procesul de feudalizare, progresist pentru acea vreme.

Trecerea Poloniei la creștinismul de tip catolic, cu serviciul religios în limba latină, a avut incontestabil un efect negativ asupra destinelor ulterioare ale culturii poloneze. Ea a stînjenit dezvoltarea normală a culturii slave a poporului polonez, a întîrziat cu sute de ani crearea scrierii în limba polonă și a împiedicat masele largi ale poporului să ia parte la făurirea propriei lor culturi. În Polonia a fost proclamată limbă oficială limba latină, neinteligibilă pentru popor și accesibilă numai cîtorva reprezentanți ai vîrfurilor privilegiate. În această limbă se oficia serviciul religios, se scriau documentele, ea era predată în școli, în ea au fost redactate primele lucrări literare ale Poloniei (Viețile sfinților, Letopisețele și cea mai veche lucrare istorică poloneză — Cronica așa-numitului Gall-Anonimul de la începutul secolului XII).

Tentativele de a restabili păgînismul și de a distruge biserica creștină au fost o latură a acțiunilor antifeudale ale maselor populare.

Apariția pe teritoriul Poloniei a coloniștilor germani (călugări, cavaleri, negustori și meseriași la orașe și țărani în satele poloneze) a dus la intensificarea influenței germane în domeniul cultural. Această influență a fost sporită prin introducerea legislației germane la orașe și sate.

Cultura muzicală a Poloniei în timpul feudalismului

Marea dezvoltare a culturii muzicale în Polonia s-a reflectat în cele mai vechi cronici păstrate pînă la noi, în hotărîrile sinoadelor bisericești, în bulele papale.

Încă în cronica lui Gall-Anonimul se vorbește despre dansurile în cerc însoțite de muzică și bătăi din palme, despre cîntecele fetelor, despre cîntatul la lăută. Din secolul XIII, s-au păstrat știri în legătură cu muzica militară și cu primele reprezentații scenice-muzicale, însoțite de dansuri și muzică instrumentală. Din primele secole ale celui de-al doilea mileniu datează și o seamă de informații în legătură cu muzicanții populari ambulanți. Încă în anul 1207, papa Inocențiu III, într-o scrisoare adresată episcopului din Gniezno, condamnă „spectacolele din timpul sărbătorilor de după Crăciun și în general misterele și interludiile organizate în catedrale de către persoane costumate și mascate". Se pare că această scrisoare nu a avut efectul dorit, căci după numai 23 de ani a fost necesară o hotărîre a papei Grigorie IX, interzicînd „studenților din Cracovia să se adune la Tynec în sărbătorile Crăciunului și să organizeze acolo jocuri, cîntări... și orice alt fel de distracții".

Cu toate persecuțiile autorităților catolice, muzicanții populari continuă să fie oaspeți bineveniți la serbările sătești și orășenești. Această dragoste a maselor populare pentru muzicanții persecutați este explicabilă: în Polonia, ca și în alte țări, muzicanții ambulanți reflectau în cîntecele lor viața grea și aspirațiile poporului care gemea sub asuprirea moșierilor feudali.

Acești muzicanți populari erau meșteri buni la toate. Ei „știau să facă rime repede și bine și să cînte la diferite instrumente muzicale" ; ei compuneau pentru cercurile largi de ascultători cîntece accesibile poporului ca conținut, formă și limbă.

Mulți muzicanți populari se stabileau la orașe. Acest lucru este confirmat în mod indirect de o hotărîre a autorităților cracoviene, care interziceau ca la nunțile orășenilor să ia parte cîntăreți „care execută cîntece și declamă" (în Polonia ei erau numiți pe atunci „făcători de rime") ; orășenii „aveau voie să cheme la nuntă cel mult opt măscărici, muzicanți, comedianți călători".

Însă reprezentanții muzicanților populari se bucurau de un mare succes pînă și în mănăstiri. Aceasta se vede din faptul că sinoadele din Cracovia și din Plock interzic ca „fețele bisericești să aibă de-a face cu scamatori și muzicanți... și să-i întrețină din veniturile bisericești". Totuși, majoritatea abaților „întreținеau o întreagă ceată de măscărici, *cîntăreți, lăutiști și alți muzicanți*, care cîntă la diferite instrumente". Astfel, despre episcopul Dlugosz se povestește că „îi plăcea să se desfete cu un cor zgomotos de lăute, trîmbițe, flaute și alte instrumente de-ale măscăricilor" ; abatele mănăstirii din Zegansk „se ducea cu dragă inimă la pupitru în galeria corului și, acompaniindu-se singur la orgă, cînta adesea cîntece vesele în mijlocul călugărilor adunați în jurul său". Pe la jumătatea secolului XV în enciclicele papale și episcopale sînt avertizați acei reprezentanți ai clerului care „cîntă în biserici și mănăstiri cîntece mai curînd teatrale decît corale, pentru a distra poporul... Nu trebuie să se răcnească după modelul tragediilor, — se spune mai departe, — și să se audă în biserici melodii teatrale".

Ni s-au păstrat și nume de muzicanți populari polonezi, de exemplu acela al jonglerului de curte Jorik, care se spune că s-a priceput „să cîștige un sat întreg prin cîntecele și jocurile sale".

Viața muzicală a orașelor poloneze

Începînd din secolul XIV, în orașe se organizează bresle de muzicanți și orchestre orășenești permanente. Orașele Lublin, Poznan, Gniezno, Wroclaw, precum și o serie de orașe mai mici devin importante focare muzicale ; (pînă și în orășelul Glogow exista o orchestră de suflători și o alta de coarde, iar numeroși virtuozi dădeau concerte la *pozitiv*).

Deosebit de înalt era nivelul vieții muzicale la Cracovia, vechea capitală a Poloniei. În secolul XV a fost înființată aici o „Capelă a curții" cu un excelent ansamblu de interpreți (între aceștia figurau numeroși cîntăreți *polonezi* ; exista de asemenea un cor de băieți). În anul 1540 a fost creată așa-numita «Capelă a rorantiștilor» [1], cu funcțiuni analoge Capelei sixtine din Roma.

Datele documentare dovedesc că la Cracovia activitatea muzicală luase o mare dezvoltare și în păturile largi ale orășenilor, fără a mai vorbi de vechiul și bogatul izvor al muzicii populare. Aproape în fiecare casă se întîlneau *portative, regale, clavicorduri* și alte instrumente muzicale. Intensa viață muzicală a meseriașilor cracovieni a dat ființă unei bresle speciale *a muzicanților*.

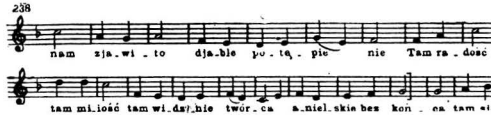
[1] Numele i se trage de la *Rorate* — cuvîntul cu care începeau niște cîntări latine caracterizate printr-un iscusit și complicat desen melodic.

Primele monumente muzicale cu text polonez ni s-au păstrat din secolul XIII. Între cele mai timpurii figurează cîntecul religios «Bogurodzica» („Născătoarea de Dumnezeu"), păstrat în mai multe copii, cea mai veche dintre acestea datînd din anul 1407 :

237

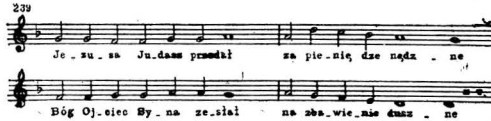
Este semnificativ faptul că trăsăturile cîntecelor populare slave apar cu claritate în acest străvechi imn de luptă al poporului polonez, mai ales în secţiunea a patra :

238



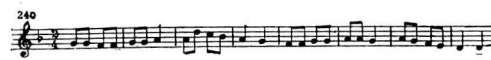
Şi mai strălucit se manifestă caracterul popular dansant în melodia creată de un autor necunoscut pentru lucrarea poetică, extrem de populară în secolul XIV, *Psaltirea* sau *Cincisprezece meditaţii despre patimile Domnului* de Wladislaw din Gelnew :

239



Caracterul de dans popular al acestei melodii devine şi mai evident în urma scurtării duratelor, aceasta fiind, pe cît se pare, forma sub care era executat cîntecul respectiv în secolul XV :

240



Astfel, încă din acele vremi depărtate, cu toată influenţa germană şi cu tot rolul destructiv al catolicismului, pînă şi în lucrările pe text religios răzbat cu putere trăsăturile muzicale autohtone ale poporului polonez.

Cultura muzicală a Poloniei în epoca Renaşterii şi a Reformei

Dezvoltarea trăsăturilor populare naţionale în muzica poloneză a fost deosebit de intensă în condiţiile dezvoltării umanismului şi a Reformei în Polonia.

Atenţia manifestată de reprezentanţii umanismului şi ai Reformei faţă de tradiţiile populare, de muzica şi limba ţării lor, atitudine pe care am avut ocazia s-o remarcăm şi în alte ţări, s-a reflectat cu o putere deosebită în muzica poloneză în secolul XVI şi la începutul secolului XVII.

De aceea, cultura muzicală a Poloniei din perioada Reformei și a umanismului trebuie privită mai ales din punct de vedere al propriilor ei particularități naționale. Aceste particularități au dus la formarea, în muzica poloneză din acea vreme, a unei polifonii vocale originale, a lucrărilor pentru lăută și pentru alte instrumente, precum și la marea înflorire și răspîndire — dincolo de hotarele Poloniei — a muzicii de dans specific poloneze.

Unificarea politică a Poloniei și întărirea legăturilor economice dintre diferitele regiuni ale acestui teritoriu au creat o bază pentru dezvoltarea ulterioară a întregii culturi poloneze ; continuă și procesul formării și al dezvoltării limbii poporului polonez [1].

Succesele dezvoltării economice și ale unificării politice a țării au determinat sporirea considerabilă a numărului școlilor, mai ales la orașe. În anul 1364 s-a deschis la Cracovia o universitate, care a devenit curînd un centru al învățămîntului și al științei naționale. Ea a cîștigat faima și dincolo de hotarele Poloniei. Afară de polonezi, în secolul XV învățau aici numeroși unguri, germani, cehi, lituanieni.

În secolul XV știința poloneză a înregistrat mari succese, mai ales în domeniul matematicii și al astronomiei, dăruind lumii pe genialul Nikolaj Copernik. În a doua jumătate a secolului XV apar și primele lucrări din domeniul științelor naturii, crește și ia amploare tiparul. Cea dintîi tipografie a fost înființată la Cracovia în anul 1475.

Succesele în dezvoltarea limbii, a învățămîntului și a științei s-au răsfrînt și în dezvoltarea literaturii artistice poloneze, care pe atunci mai era încă săracă în ce privește numărul de genuri și producea mai ales lucrări cu caracter religios.

Din secolul XV ni s-au păstrat primele încercări din domeniul liricii, fragmente de poezii și scrisori de dragoste, apărute probabil, ca și încercările similare în limba latină, în mediul studențesc. Tot în secolul XV au fost create și lucrări poetice cu caracter patriotic (de exemplu, un cîntec care vorbea despre bătălia de la Grünwald). Trăsăturile lirice emoționale și o mare expresivitate apăreau și în lucrările poetice în limba polonă pe teme religioase (dintre ele, merită atenție așa-numitele «Cîntece ale Mariei», legate de cultul Fecioarei Maria).

Monumentele arhitectonice care ni s-au păstrat din secolele XV—XVI, măiestria sculptorilor, a gravorilor în lemn, a specialiștilor în broderii și a altor meșteri din domeniul artelor aplicate dovedesc marea dezvoltare a gustului artistic al populației orașelor poloneze, al căror număr a crescut considerabil în cursul secolului XV.

În strînsă legătură cu dezvoltarea social-economică, politică și culturală a Poloniei — în a doua jumătate a secolului XV și în prima jumătate a secolului XVI — s-au răspîndit ideile *umanismului* și ale *Reformei*, fenomen care a avut o mare influență progresistă. Umanismul și Reforma poloneză subminau pozițiile bisericii catolice, care constituia cel mai important sprijin al orînduirii feudale și era totodată cea mai mare proprie-

[1] În anul 1440 a apărut prima lucrare consacrată limbii polone, *Tratat despre ortografia poloneză*, elaborat de profesorul și rectorul Universității din Cracovia, Jakób Parskosz.

tară feudală de pămînt ; de asemenea, aceste idei au jucat un rol important în dezvoltarea sentimentului patriotic în Polonia și au contribuit la creșterea conștiinței naționale a poporului polonez.

În Polonia, umanismul și Reforma au avut propriile lor trăsături specifice. Dată fiind slăbiciunea generală politică și economică a orașelor Poloniei în comparație cu țările înaintate din apusul Europei, principala forță motrice a umanismului și a Reformei poloneze a fost nobilimea mijlocie. În a doua jumătate a secolului XV centrele umanismului erau curtea regală și curțile magnaților ; în schimb, începînd din al doilea pătrar al secolului XVI, nobilii mijlocii și burghezii au devenit forța cea mai activă a mișcării umaniste și a Reformei. Lozincile progresiste ale Renașterii și ale Reformei erau folosite de nobilimea mijlocie în lupta împotriva clericilor feudali, împotriva magnaților și a monarhiei.

Folosirea de către nobilime a ideilor umanismului și ale Reformei a determinat specificul și contradicțiile culturii Renașterii poloneze. În cele mai importante realizări ale sale, legate de numele lui Wit Stwosz, Jan Kochanowski, Jan Copernik și de activitatea unei întregi pleiade de umaniști polonezi de seamă, mișcarea Renașterii depășește cu mult, prin conținutul și semnificația sa, limitele ideologiei mărginite a blocului format din nobilime și burghezie. Cele mai bune realizări literare și artistice ale Renașterii poloneze își au rădăcinile în popor. Mișcarea păturilor de jos ale populației orășenești și curentul țărănesc de stînga (arianismul) au creat acea ambianță social-politică ce a determinat apariția celor mai progresiste idei ale lucrărilor umaniștilor polonezi. Reprezentanții burgheziei care activau alături de nobili în literatura și arta poloneză erau mai apropiați de izvoarele artei populare. Creația maselor populare exercita asupra lor o mare influență. Datorită orientării sale anticatolice, ea a contribuit la dezvoltarea literaturii în limba polonă și la încetățenirea motivelor laice în literatură.

Reforma în Polonia și reflectarea ei în muzică

În Polonia, mișcarea anticatolică se face simțită încă de la începutul secolului XV (de pe atunci, învățătura lui Hus a găsit în Polonia numeroși adepți, cu toate că biserica catolică ducea o luptă înverșunată împotriva manifestărilor mișcării husite) și se dezvoltă intens pînă la mijlocul secolului XVI. Orașe ca Gdansk, Torun, Poznan și Cracovia au trecut total sau parțial de partea noii credințe. Libertatea tiparului, proclamată în anul 1539, a contribuit la marea răspîndire a învățăturii protestanților. În anul 40 al secolului XVI, mișcarea protestantă ia o asemenea amploare, încît seimul a cerut, în anul 1553, ruperea oricăror relații cu Roma. Cînd regele Poloniei se duceau la liturghie, nobilii îl părăseau *in corpore* la ușa bisericii, curățîndu-se de vechea credință ca de noroiul de pe cizme, — cum remarcă un contemporan.

După cum am mai spus, lozincile Reformei au fost folosite pe scară largă de nobilime, care vedea în reforma religioasă un mijloc comod pentru a limita privilegiile clerului, a reduce birurile percepute de biserică și a se înfrupta din bogățiile bisericii catolice, mărind propriile sale domenii prin confiscarea pămînturilor bisericești. Un număr considerabil de magnați polonezi și lituanieni căutau să obțină cu ajutorul Reformei o mai mare neatîrnare față de autoritatea regală. Destul de numeroși adepți ai Reformei erau și printre reprezentanții clerului inferior, care neavînd

posibilitatea să profite de bogăţiile bisericii feudale, căutau să-şi amelioreze situaţia cu ajutorul Reformei. În schimb, ţăranii polonezi, din ce în ce mai crunt exploataţi de nobilime, *nu au participat*, în marea lor majoritate, la mişcarea Reformei.

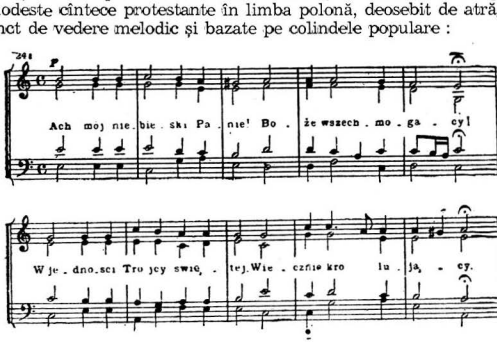
Astfel, spre deosebire de Reforma din Cehia şi Germania, în Polonia această mişcare s-a desfăşurat mai ales pe baza conflictului dintre feudali şi cler şi a avut un caracter limitat. Această particularitate a Reformei poloneze a fost şi principala cauză a slăbiciunii ei.

În a doua jumătate a secolului XVI, catolicismul, în lupta împotriva Reformei, cheamă în ajutor pe iezuiţi (1564), iar frica de mişcarea populară, cu trăsături ale Reformei care tocmai izbucnise, determină pe feudalii polonezi să se întoarcă în sînul bisericii catolice.

Cu toată slăbiciunea sa relativă, Reforma din Polonia s-a reflectat atît în literatura, cît şi în muzica populară. S-a acordat o mare atenţie limbii naţionale, culturii populare, inclusiv muzicii populare poloneze. Unul din principalii reprezentanţi ai Reformei, ideolog al nobilimii mijlocii şi totodată înflăcărat patriot polonez, Mikolaj Rej (1505—1569) a început să scrie cel dintîi în limba poloneză vie, vorbită, în forme inteligibile pentru toată lumea (dialogul, epistola, satira). Rej a dezvăluit în mod just multe racile şi laturi negative ale feudalismului polonez şi a demascat cu îndrăzneală moravurile decăzute ale nobilimii. El a criticat obiceiurile străine răspîndite în rîndurile aristocraţiei poloneze şi şi-a exprimat mîhnirea pentru faptul că „nu există pe lume oameni mai indolenţi ca polonezii şi, dintre toate neamurile, dînşii vădesc cea mai puţină dragoste pentru propria lor limbă". Rej formulează un deziderat îndrăzneţ: „Să afle popoarele străine că polonezii nu sînt nişte gîşte şi că îşi au şi ei *limba lor*".

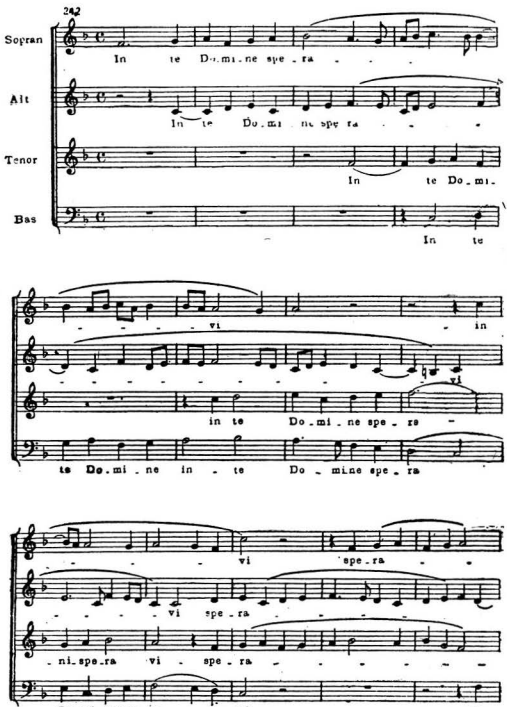
Traducerea în proză a psalmilor în limba polonă, făcută de Rej, a fost pusă pe muzică de marele compozitor W a c ł a w d i n S z a m o t u ł y.

„Magistru în artele libere", Waclaw (jumătatea secolului XVI) s-a dovedit a fi un iscusit maestru al polifoniei în lucrări legate de catolicism — misse şi motete pe text latin. Însă ulterior, el a trecut la compunerea unor modeste cîntece protestante în limba polonă, deosebit de atrăgătoare din punct de vedere melodic şi bazate pe colindele populare :



Aceste cîntece au fost scrise de Waclaw într-o factură armonică limpede, ceea ce le-a asigurat accesibilitatea.

Dar şi lucrările mari ale lui Waclaw (de exemplu, motetele sale) prezintă trăsăturile caracteristice ale polifoniei poloneze :

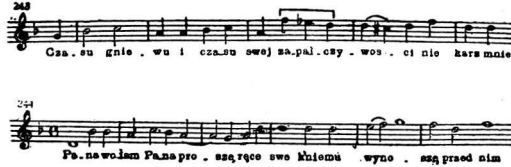


Aceste trăsături sînt : o melodică cantabilă cu suflu larg, naturaleţe, supleţe, emoţionalitate, expresivitate profundă, însă reţinută.

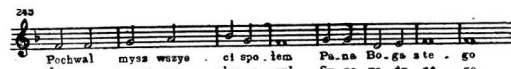
Un alt compozitor important, Mikołaj Gomółka (n. în jurul anului 1539, m. în 1609), urmînd exemplul lui Waclaw din Szamotuły, a pus pe muzică psalmii în excelenta traducere versificată în limba polonă

a lui Jan Kochanowski. *Melodiile pentru psaltire* ale lui Gomólka au fost publicate la Cracovia în anul 1580 și conțin 150 de lucrări la patru voci pentru cor mixt.

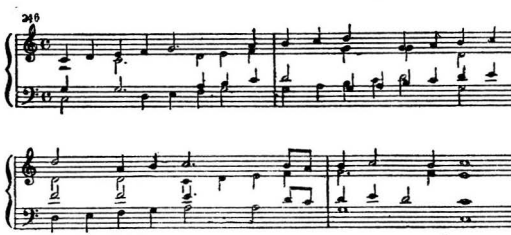
Aceste melodii, care se remarcă prin simplitate și naturalețe, sînt legate organic de creația populară (folosirea caracteristică a sextei) :



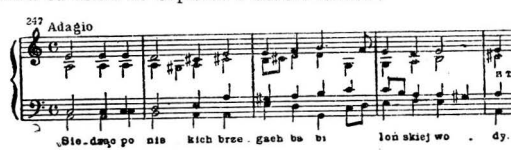
Căldura și expresivitatea melodiilor lui Gomólka :



se îmbină cu sinceritatea și naturalețea. Melodiile vesele :



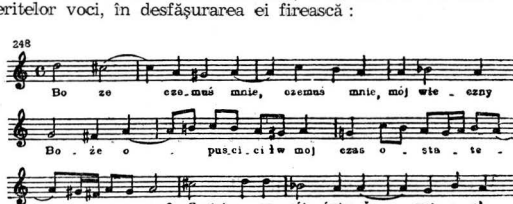
alternează cu altele ce exprimă o durere adîncă :



Însuși Gomólka, în prefața la culegerea sa, subliniază că melodiile lui sînt „simple, putînd fi deprinse ușor de oameni simpli" ; autorul nu

le-a scris pentru „italieni" (este vorba de corurile profesionale instruite. — R. G.), ci pentru *polonezi*, pentru *oamenii noştri simpli*". Trăsăturile muzicii poloneze se străvăd şi în caracterul general al melodiilor, în predominarea formulelor tipice de cîntec popular, în ritmul liber, adesea cu caracter dansant, în raportul echilibrat dintre text şi melodie.

Ceea ce conferă melodiilor lui Gomólka un farmec deosebit sînt cromatismele, care n-au nimic artificial, fiind formate de linia melodică a diferitelor voci, în desfăşurarea ei firească :



Dacă la madrigalistul italian Merenzio, cromatismele serveau în mare măsură drept element coloristic, în schimb, ţelul urmărit de Gomólka este obţinerea unei cît mai mari expresivităţi. În întregimea sa, *Psaltirea* de Kochanowski-Gomólka este nu numai cea mai de seamă realizare a culturii poloneze a Renaşterii, ci şi un monument remarcabil al artei mondiale.

Umanismul în Polonia şi reflectarea sa în muzică

Începînd din a doua jumătate a secolului XV, în Polonia, ca şi în întreaga Europă, începe să se răspîndească umanismul, ceea ce dovedeşte o nouă intensificare a crizei ideologiei feudal-catolice.

Primii umanişti polonezi au fost Grzegorz din Sanok, rectorul Universităţii din Cracovia — Pawel Lodkowic şi Jan Ostrorog. Ei aveau legături cu umaniştii italieni (un rol deosebit în dezvoltarea umanismului l-a jucat venetianul Callimaco, care şi-a petrecut în Polonia a doua jumătate a vieţii) ; posedînd la perfecţie limba latină clasică, ei aderau în acelaşi timp la ceea ce era autentic polonez, potrivit cărui fapt au pus bazele umanismului polonez autohton.

Arhiepiscopul Lwowului, Grzegorz din Sanok (m. în anul 1447) mînuia cu măiestrie versul şi proza şi era un epigramist spiritual ; el îmbina cu rangul bisericesc un mod de viaţă liber, spiritual cercetător şi setea de cunoaştere. Este semnificativă pentru orientarea umanistă a lui Grzegorz dragostea pentru muzică. După mărturia lui Callimaco, Grzegorz era dotat cu „o ureche excelentă, o voce puternică şi sonoră, care avea mai puţină gingăşie decît strălucire... Cei pe care Grzegorz nu reuşea să-i umple de admiraţie prin scrisul său erau cuceriţi de muzica sa".

Concepţiile patriotice şi anticlericale ale lui Lodkowic au fost dezvoltate în a doua jumătate a secolului XV de către importantul publicist

Jan Ostrorog (n. aprox. în 1446, m. în 1501), care milita pentru unificarea teritoriului polonez şi era purătorul de cuvînt al ideilor reprezentative pentru prima etapă a formării conştiinţei naţionale poloneze.

O lucrare literară cu o orientare vădit umanistă a fost cartea lui Lukasz Górnicki (1522—1603) — *Curteanul polonez*, scrisă după modelul cărţii italianului Castiglione, dar fiind în acelaşi timp o lucrare de sine stătătoare, cu trăsături naţionale poloneze. Górnicki zugrăveşte portretul ideal al unui om de lume, cu cultură multilaterală — umanistul nobil. Este important faptul că în această carte ocupă un loc aparte capitolul despre limba polonă.

Cel mai mare ideolog al mişcării umaniste din Polonia a fost remarcabilul publicist polonez Frycz Modzewski (1503—1572), care în lucrările sale proclamă că „naţiunea" polonează trebuie să fie alcătuită din întregul popor, iar nu numai din nobili.

În perioada de care ne ocupăm capătă o dezvoltare considerabilă *literatura populară*, mai ales cea orăşenească mic-burgheză. Erau extrem de populare dialogurile care satirizau sărăcia din şcoli şi jafurile din armată, precum şi povestirile distractive, adesea traduse din alte limbi.

Renaşterea polonează s-a reflectat strălucit şi original în arta plastică. Încă la sfîrşitul secolului XV puteau fi urmărite trăsăturile unei noi atitudini faţă de viaţă. Păstrîndu-şi convenţionalismul religios, pictura capătă o amprentă de democratism şi se caracterizează prin sinceritate şi un profund sentiment uman. Pictorii înfăţişează personajele evanghelice ca pe nişte oameni vii, cu bucuriile şi suferinţele lor. Pe al doilea plan al acestor lucrări găsim adesea mici scene de gen redate în chip realist.

Înflorirea sculpturii este legată de numele remarcabilului maestru Wit Stwosz (aprox. 1445—1533). Lucrările lui au constituit un aport preţios în arta polonează şi europeană.

De noua atitudine faţă de personalitatea umană este legată înflorirea potretului.

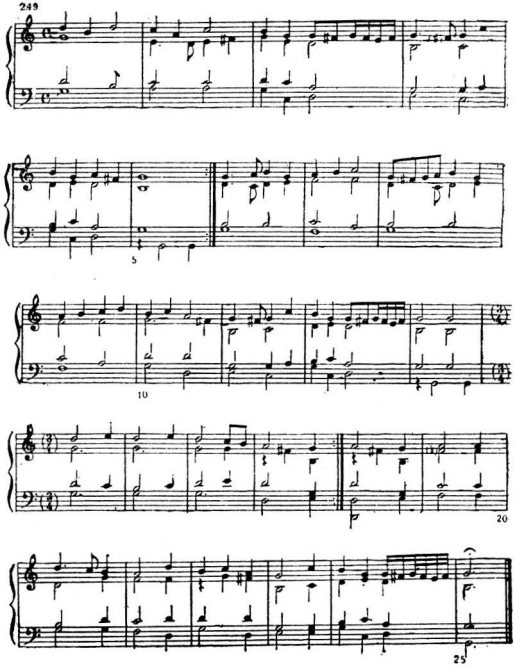
În secolul XVI au căpătat o mare dezvoltare miniatura ce înfăţişa în chip realist diferiţi meseriaşi în timpul lucrului — şi micile tablouri de gen din viaţa orăşenească.

Umanismul s-a reflectat strălucit şi multilateral în muzica vocală şi instrumentală.

Trăsături umaniste s-au remarcat la unul dintre cei dintîi compozitori polonezi importanţi — Mikolaj Radomski, reprezentant îndrăzneţ şi important al începutului Renaşterii (*Ars nova*) în muzica polonează. În creaţia lui — scrisă în cea mai mare parte pentru trei voci, — apar trăsături populare naţionale ale polifoniei poloneze, şi anume — prospeţimea şi cantabilitatea melodiei, legate de izvoarele populare.

Importantul compozitor umanist polonez Mikolaj Cracowski se remarcă prin multilateralitatea creţiei sale. Talentului său polivalent nu i-a rămas străin nici un gen muzical. El a scris atît lucrări liturgice, cît şi cîntece religioase poloneze ; a redactat transcripţii pentru orgă ale unor piese de alţi autori ; a compus preludii pentru orgă. Este cunoscut un cîntec liric al acestui compozitor, în genul madrigalului. Au căpătat o importanţă deosebită *dansurile* sale, publicate în tabulatura lui Jan Lublinski, despre care a fost vorba mai sus. Mikolaj Cracowski îmbina măiestria polifonică cu folosirea unor formule armonice variate şi îndrăzneţe.

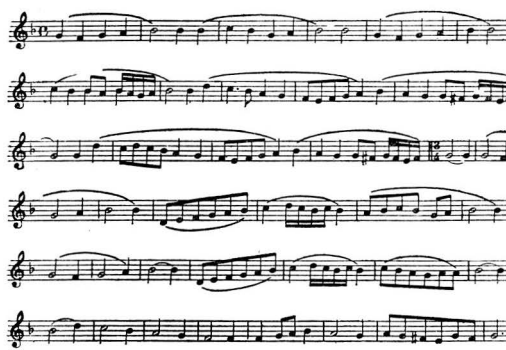
În creația lui s-au reliefat în mod deosebit trăsăturile muzicii slave, apropierea unor formule melodice de cîntecele și dansurile ucrainene și ruse. Așa, de pildă, în următorul dans, extras din tabulatura pentru orgă a lui Jan Lublinski, se percep clar intonațiile unui *gopak ucrainean* :



În original, dansul poartă numele de *Hajducki* („haiducesc"), ceea ce ne permite să presupunem că intonațiile sale au fost împrumutate din muzica maghiară sau din cea slavă sudică, balcanică. Este însă posibil ca această melodie să fi fost auzită de Mikołaj Cracowski de la vreun „haiduc" [1] ucrainean, aflat în serviciul unui nobil polonez.

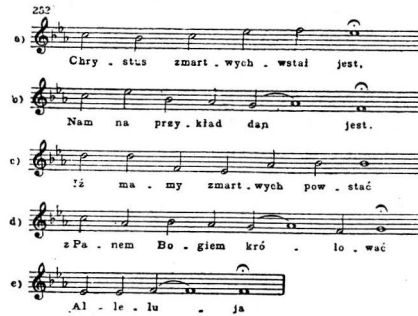
[1] Aici, termenul de „haiduc" are un alt înțeles decît la romîni și la slavii sudici : în Polonia erau numiți astfel călăreții în slujba nobililor și ai magnaților (N. trad.).

Intonații de joc popular rus se întîlnesc și în alte dansuri ale lui Mikolaj Cracowski. Iată un exemplu caracteristic :

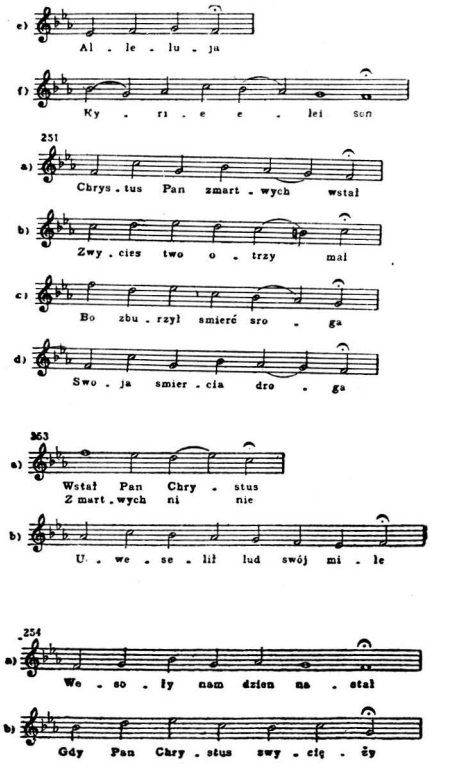


Spre deosebire de Mikolaj Cracowski, care a rămas cunoscut prin lucrările sale laice, mai ales de dans, Marcin Leopolita din Lwow (1540—1589) utilizează pe scară largă străvechi cîntece poloneze religioase în lucrări mari pe text latin, făcînd uneori ca mai multe melodii populare să sune concomitent la diferite voci.

În *Missa de Paști,* Marcin folosește patru cîntece populare [1] :

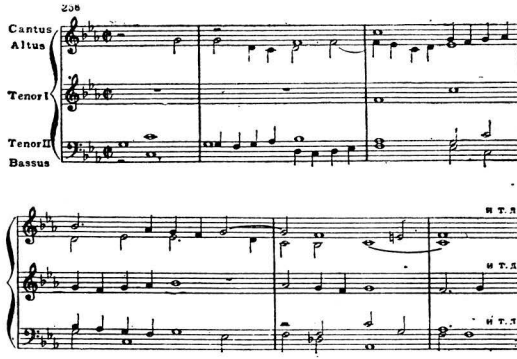


[1] Exemplele de cîntece au fost desfăcute în mai multe fragmente, pentru a facilita compararea cu cîntecul corespunzător ca bază tematică, întrucît fiecare cîntec generează un grup de motive tematice care își urmează unele altora și se împletesc între ele.



unindu-le pe toate patru în *Credo:*

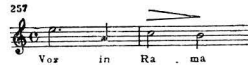
În primul *Agnus Dei*, pe șase voci, compozitorul încredințează tenorului melodia celui de-al doilea cîntec, în timp ce soprana cîntă melodia primului, iar celelalte voci împletesc contrapunctic imitații ale acestor teme principale :



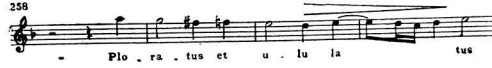
Saturîndu-și lucrările mari cu intonații populare, care sînt prelucrate iscusit în imitații, Marcin realizează acea „melodică fermecătoare", pe care o salută cu entuziasm biograful său din secolul XVI, Starowolski ; acesta subliniază măiestria, „dulceața" și măreția solemnă a artei polifonice a lui Marcin din Lwow.

Cel mai mare maestru al polifoniei poloneze la hotarul dintre secolele XVI și XVII a fost Mikołaj Zieleński (n. aprox. 1550 — m. aprox. în 1615) — organist și dirijor al capelei din Lowicz. El a publicat la Veneția, în anul 1611, două volume de lucrări religioase. Zielenski stăpînea cu o măiestrie egală polifonia vocală și pe cea instrumentală. El a fost cel dintîi care a folosit în Polonia scriitura pentru mai multe coruri (reunind două, trei și chiar patru ansambluri, acompaniate la orgă). El unea și formația vocală cu una instrumentală, de coarde sau suflători. *Factura monodică* cu acompaniament armonic, nouă pentru acea vreme, se *îmbina* la Zieleńki cu o rară inventivitate melodică, cu o remarcabilă măiestrie în domeniul dezvoltării tematice consecvente, cu arta de a obține o perfectă concordanță între caracterul muzicii și conținutul textului, cu subiectul lucrării. Expresivitatea fină a muzicii lui Zieleński era legată de utilizarea măiestrită a diferitelor timbre vocale și instrumentale și de modulațiile îndrăznețe, conforme cu cerințele subiectului și ale textului. Muzica lui Zieleński se remarcă printr-un pronunțat caracter slav. Acesta se vădește în cantilena plină de prospețime și cantabilitate, cu un suflu larg, în folosirea melodiilor populare poloneze și a intonațiilor slave, în caracterul polifoniei, predominarea modurilor plagale, libertatea ritmică (ritmul sincopat apare pînă și în lucrările corale de cult).

Este deosebit de expresiv motetul lui Zieleński, *Vox in Rama* („Glasul în Rama"). Muzica lui zugrăvește pregnant chipul profund uman al unei mame care și-a pierdut copiii, redă întreaga ei durere neconsolată, tot tragismul disperării ei. Iată motivul inițial, cu intonații de suspin, de jale :



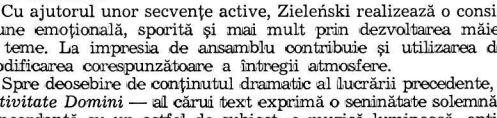
din care crește organic un motiv cromatic, care redă vaietele și plînsul amarnic al mamei :



Temele veridice, realiste ale acestui motet realizat cu mijloace modeste (trei voci și orgă) reflectă consecvent în dezvoltarea lor creșterea durerii și a deznădejdii, putînd servi ca exemplu de dezvoltare progresivă a unei imagini muzicale.

Cu ajutorul unor secvențe active, Zieleński realizează o considerabilă tensiune emoțională, sporită și mai mult prin dezvoltarea măiestrită a altor teme. La impresia de ansamblu contribuie și utilizarea dinamicii și modificarea corespunzătoare a întregii atmosfere.

Spre deosebire de conținutul dramatic al lucrării precedente, motetul *In nativitate Domini* — al cărui text exprimă o seninătate solemnă, — are, în concordanță cu un astfel de subiect, o muzică luminoasă, optimistă și totodată reținută. Și aici muzica reflectă succesiv secțiunile textului, menținînd unitatea temelor, care în *coda* se unesc între ele. Este deosebit de îndrăzneț pentru acea vreme, — fără precedent în istoria polifoniei de cult, procedeul sublinierii, cu ajutorul unei sincope, a timpului slab al măsurii, în succesiunea armonică de acorduri din *Aleluia* :



Acest procedeu reflectă pregnant specificul dansurilor populare poloneze.

Specificul muzicii vocale polifonice poloneze din vremea umanismului și a Reformei

Trăsăturile populare naționale ale muzicii lui Zieleński se vădesc și în caracterul melodiciii și în elemente de subordonare a vocilor de acompaniament unei singure voci, și în modurile plagale, — tipice pentru polifonia corală poloneză (chiar și în punctul culminant al codei motetului lipsește cu totul dominanta !).

În creația lui Mikolaj Zieleński sînt concentrate toate trăsăturile principale ale polifoniei poloneze autohtone.

Aceste trăsături se manifestă în caracterul melodicii cantabile cu un suflu larg, în predominarea modurilor naturale — mixolidic, frigic, lidic, eolic ; în combinarea concomitentă a cîtorva linii melodice, adeseori apropiată de polifonia subordonată unei singure voci.

În polifonia poloneză lipsesc cu desăvîrşire orice fel de rafinamente, de artificii, de împletiri contrapunctice complicate. Din contra, întreaga muzică se remarcă prin simplitate, prin expresivitatea naturală a fiecărei secţiuni a polifoniei vocale. Rolul determinant îl are caracterul *de cîntec* al melodicii, care se manifestă prin intonaţii curgătoare, suple şi totodată pline de o expresivitate sobră, intonaţii ce alcătuiesc nu numai baza muzicii vocale pe text polonez, ci sînt specifice şi multor lucrări polifonice poloneze de cult cu text latin.

Este extrem de caracteristică predominarea trăsăturilor *plagale* în domeniul principalelor raporturi tonale ; de asemenea, preferinţa pentru punctele de orgă pe tonică şi pe dominantă, luate separat sau împreună.

Prin urmare, se impune concluzia că în procesul dezvoltării muzicii polifonice poloneze cu caracter umanist, în perioada ce ţine din secolul XIV pînă la începutul secolului XVII, s-au accentuat trăsăturile specific populare naţionale, care existau din vechime şi care s-au manifestat mai întîi în cîntecele pe o singură voce şi în muzica ce acompania dansurile populare, iar ulterior au pătruns treptat şi în genurile polifonice mari, chiar şi în lucrările polifonice monumentale pe text latin.

Dezvoltarea rapidă a polifoniei vocale poloneze autohtone, care în secolul XVI s-a situat printre cele mai bune şcoli polifonice europene, a fost legată într-o oarecare măsură de faptul că reprezentanţii muzicii poloneze nu priveau cu indiferenţă realizările pozitive ale muzicii străine (mai ales italiene şi franco-flamande).

În repertoriul capelelor corale poloneze ocupau un loc însemnat lucrările lui Palestrina, Orlando Lassus, Goudimel şi ale altor compozitori de frunte. Mulţi compozitori polonezi cunoşteau excelent cele mai bune lucrări de muzică polifonică din alte ţări, iar unii dintre ei întreţineau chiar legături cu renumiţii maeştri din vestul Europei.

În Polonia au trăit şi au activat un timp îndelungat reprezentanţii progresişti ai umanismului (în domeniul esteticii muzicale şi al compoziţiei) ca Filippo Callimaco, Heinrich Finck, Georg Liban, Rudolph Agricola, Luca Marenzio.

Însă capacitatea de a preţui realizările altor ţări în domeniul artei, inclusiv al muzicii, nu a dus cîtuşi de puţin la neglijarea specificului naţional, ce caracterizează cele mai bune lucrări ale maeştrilor polonezi din epoca Renaşterii.

Muzica poloneză pentru lăută

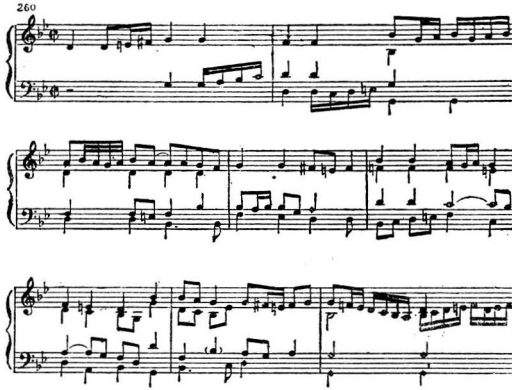
De la începutul secolului XVI, în Polonia devin vestiţi virtuozii lăutei.

Lăutistul virtuoz este o figură centrală a culturii artistice poloneze din vremea Renaşterii. Poeţii polonezi, în frunte cu cel mai remarcabil dintre ei — Jan Kochanowski, slăvesc în versurile lor realizările celor mai de seamă lăutişti.

Primul dintre aceştia a fost ungurul Bakfark (1507—1576), a cărui activitate a fost legată de Polonia. El a demonstrat o mare inventivitate în variaţie şi a scris fantezii cu ritmica liberă, *ricercari* şi alte piese.

Au avut succes unele cîntece populare poloneze, transpuse pentru lăută de Bakfark (s-a bucurat de mult succes, de exemplu, transpunerea cîntecului popular polonez „Vaca neagră") :

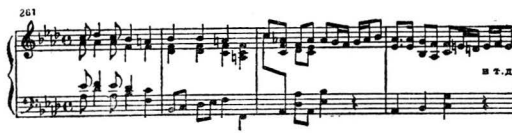
260



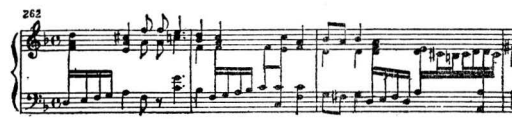
Măiestria lui Bakfark a fost caracterizată de marele poet umanist polonez din secolul XVI, Jan Kochanowski, prin cuvintele : „Dacă lăuta ar avea darul vorbirii, ea ne-ar spune : cîntatul la flaut să rămînă în seama altor muzicanți, iar mie lăsați-mi-l pe Bakfark".

O importantă contribuție la dezvoltarea muzicii poloneze pentru lăută au fost lucrările lăutistului *polonez* D l u g o r a j (n. aprox. în 1550, m. după 1603), care au fost incluse în culegerile străine ce cuprind cele mai bune piese pentru lăută. În *villanellele* acestui compozitor apar în chip strălucit trăsăturile dansurilor naționale poloneze — ritmul caracteristic :

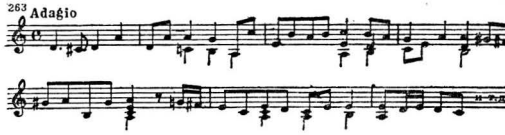
261



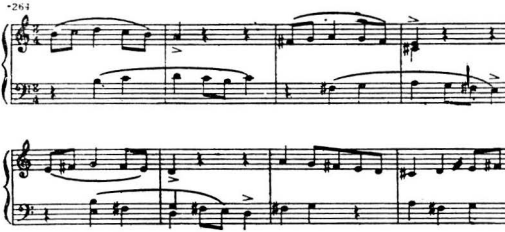
262



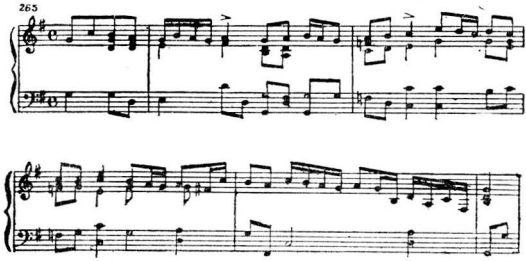
în timp ce *fantezia* cantabilă, care precede dansurile, contrastează, prin expresivitatea sa concentrată, cu vioiciunea mișcării dansurilor care îi urmează :

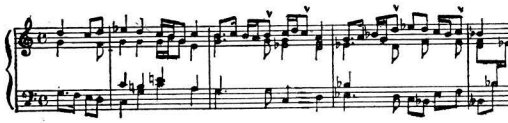


Trăsături de dans popular polonez se remarcă mai ales în „Volta" lui Dlugoraj, cu dialoguri spirituale, într-un stil liber bazat pe imitații :

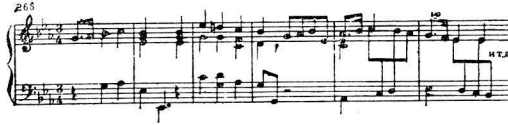


Influența muzicii populare poloneze de dans era așa de mare, încît pînă și venețianul Diomedes Cato, care a lucrat în Polonia, a reflectat în piesele sale pentru lăută ritmul elastic sincopat, care se trage, fără îndoială, din dansurile populare poloneze :

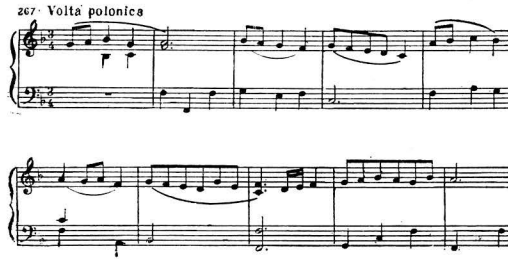




Se pare că a fost originar din Polonia şi J a k ó b P o l a k (n. aprox. în 1545, m. aprox. în 1605). Încă de tînăr el a venit în Franţa unde a ajuns repede celebru. Contemporanii afirmau că el vrăjea pe ascultători, „dezvăluind prin sunete sufletul lăutei". Deşi Jakób nu a lăsat lucrări care să poarte numele de dansuri *poloneze*, el a conferit muzicii sale de dans trăsături poloneze :

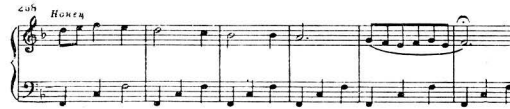


Din acest punct de vedere este deosebit de convingător următorul exemplu :



cu formule melodice, în final, tipic slave :

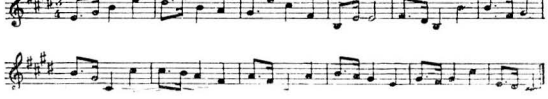
Finalul



Muzica poloneză de dans îşi are originea în trecutul depărtat. Lucrul este confirmat şi de informaţiile în legătură cu viaţa muzicală din evul mediu, şi de caracterul dansant al celor mai vechi cîntece, de la care nu fac excepţie nici cele religioase. Primele notaţii autentice de dansuri poloneze ni s-au păstrat, oricît de ciudat s-ar părea, în tabulatura *de orgă*

a lui Jan Lublinski. În această lucrare figurează nu mai puțin de 36 de dansuri, multe dintre ele fiind incontestabil *de origine poloneză*. Lucrul este confirmat și de denumirea lor — de pildă, «Dans din Poznan» — și de primele cuvinte ale textului, puse sub note : „M-am înțepat într-un spin" (model de dans sătesc), „Cizmarul merge pe stradă" (model de dans orășenesc).

În diferite țări ale Europei au fost descoperite notații de dansuri poloneze ce datează de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII. Aproximativ în deceniul al patrulea al secolului XVIII, măsura de doi timpi a dansurilor poloneze este înlocuită cu cea de trei timpi ; primul episod al „dansului bipartit" se rupe de cel de-al doilea ; se încheagă și poloneza ; pe cît se pare, în același timp apare și mazurca. Așa este «Aria poloneză» din culegerea de cîntece apărută la Leipzig în1736 :



Originala muzică de dans a poporului polonez a ajuns cunoscută înainte de toate celelalte genuri de muzică poloneză și s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele țării sale.

Importanța europeană a muzicii poloneze

Specificul național popular al culturii muzicale poloneze din vremea Renașterii, legat de marea măiestrie artistică, de veridicul și pregnanța sferei de imagini muzicale, i-a asigurat un rol de seamă și dincolo de hotarele țării sale de baștină. Lucrările lui Waclaw din Szamotuly, ale lui Dlugoral, Jakób Kolak, Mikolaj Zieleński și ale multor altora au fost publicate în numeroase țări, în culegeri ce cuprind cele mai bune lucrări dintr-un anumit gen muzical [1].

Lăutiștii și violoniștii polonezi au ajuns celebri în toată Europa. Minunatele dansuri populare poloneze s-au răspîndit considerabil în Germania, Suedia și în alte țări. În Germania erau greu de găsit o tubulatură de lăută din care să lipsească unul sau mai multe „excelente dansuri poloneze".

Informațiile temeinice ale lui Kirnberger, — elev al lui J. S. Bach, și ale lui Mattheson — mare cunoscător de muzică și unul dintre primii critici muzicali, confirmă unanim marea influență pe care au exercitat-o „stilul polonez" (Mattheson) și „gustul polonez" (Kirnberger) nu numai asupra genurilor de dans, ci și asupra altor genuri muzicale. S-a încetățenit obiceiul de a denumi dansurile caracteristice pentru muzica poloneză prin termenii *Chorea polonica, Polnischer Tanz, Danza polacca, La polonelle, Polonessa, Polonaise.*

Renumitul compozitorul german contemporan cu J. S. Bach, G. Telemann, declară că a găsit în muzica poloneză „multe lucruri bune, adesea

[1] Așa a fost, de exemplu, culegerea *Thesaurus Harmonicus*, publicată în anul 1603 de Jean Baptiste Besard. Motetele lui Waclaw din Szamotuly au fost publicate de un renumit editor din Nürnberg, iar lucrările lui Zieleński, de un editor venețian, în anul 1611.

extrem de serioase și profunde", pe care le-a folosit în lucrările sale. Aceste cuvinte sînt însoțite la Telemann de niște versuri care încep astfel : „Fiecare laudă ceea ce-l bucură : acum, *cîntecul polonez face să danseze lumea întreagă*".

Nu este de mirare că mari compozitori, de talia lui Haendel și a lui J. S. Bach, și mai ales fiii acestuia din urmă, au scris muzică în spiritul genurilor poloneze de cîntece de dans.

Decăderea muzicii polifonice în Polonia

În secolul XVIII, creția polifonică poloneză, ca și alte genuri muzicale, trăiește o criză. Mai sus am vorbit despre rolul destructiv pe care l-a avut și în domeniul artei — catolicismul propagat de iezuiți. Însă stagnarea temporară a culturii artistice nu se explică numai prin aceasta. Ea este foarte strîns legată și cu decadența economică și politică, ce se manifestă tot mai puternic către sfîrșitul secolului XVII. Chiar și în perioada maximei sale puteri, Polonia era caracterizată printr-o slabă dezvoltare a orașelor, iar în legătură cu aceasta, printr-o bază socială foarte limitată pe care monarhia se putea sprijini. De aceea, regalitatea nu a reușit să ocupe în Polonia acea poziție dominantă pe care o obținuse în multe ale țări europene. Dominația politică trecea tot mai mult în mîinile marilor magnați, de care depindea numeroasa aristocrație.

Situația internă și internațională a Poloniei se înrăutățește o dată cu creșterea privilegiilor nobilimii, cu intensificarea asupririi iobagilor, cu răpirea pămîntului țăranilor. Totodată și situația politică externă devine, în secolul XVII, tot mai defavorabilă pentru statul polonez.

Dacă în secolul XVI și în prima jumătate a secolului XVII, muzica Poloniei se putea mîndri cu mari realizări în domeniul creației și al interpretării, în schimb, în a doua jumătate a secolului XVII — și aproape în tot cursul secolului XVIII — muzica poloneză a rămas cu mult în urma realizărilor avansate ale artei muzicale europene. În Apus, secolul XVIII este secolul fixării stilului omofon-armonic și al dezvoltării, pe această bază, a unor noi genuri — opera și marile compoziții instrumentale.

Este adevărat că și în muzica Poloniei se remarcă încetățenirea stilului omofon-armonic în creația unor compozitori ca Zieleński și continuatorii acestuia — Macin Mielszewski, Frantiszek Lilius, Pekiel și o serie de alți polifoniști. Însă dezvoltarea ulterioară a culturii muzicale și înflorirea noilor genuri de operă și simfonice aveau un ritm lent. Polonia nu dă în a doua jumătate a secolului XVII și în întregul secol XVIII compozitori importanți de muzică simfonică și de operă. Abia în secolul XIX, poporul polonez dăruiește artei muzicale pe marii compozitori Chopin și Moniuszko.

8. CULTURA MUZICALĂ A ANGLIEI

Muzica populară a vechii Anglii

Moștenirea muzicală a poporului englez este veche și bogată. Baza dezvoltării muzicii în Anglia, ca și în toate celelalte țări, a fost creația populară și activitatea artiștilor profesioniști progresiști, legată de arta populară.

Începînd din secolul IX al e. n. s-au păstrat mărturii ale contemporanilor (lucrările filozofului irlandez John Scot Erigena), vechi cronici din secolul XI, descrierea Țării Galilor (Cambria) redactată la sfîrșitul

secolului XII de Gerald din Cambria şi alte scrieri, care permit să se stabilească faptul că în popor există din timpurile cele mai vechi, pe baza unei tradiţii multiseculare, o polifonie relativ dezvoltată.

Propagatorii muzicii populare engleze, scoţiene, iralendeze şi velşe erau muzicanţi călători, care cîntau la diferite instrumente şi interpretau legende epice şi eroice şi cîntece cu conţinut militar, liric, de dragoste, glumeţ etc.

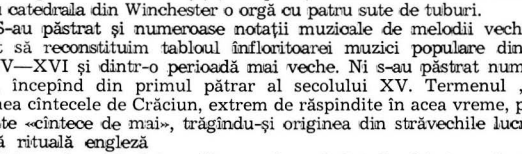
La începutul ultimei perioade a evului mediu (sfîrşitul secolului XI şi secolele următoare) pe baza muzicii populare a Angliei s-a dezvoltat arta muzical-poetică cavalerească a trubadurilor, care a ajuns la maximă înflorire în secolul XIII. În secolul XIV în oraşe se înfiinţează frăţii ale *menestrelilor*.

În secolul XII în muzica de cult, cu toată opoziţia susţinătorilor coralului gregorian, s-a afirmat — ca rezultat al influenţei muzicii populare — mişcarea paralelă în terţe sau sexte (*gemelul*), iar apoi şi mişcarea paralelă a trei voci, mai ales în sextacorduri (*faux-bourdon*).

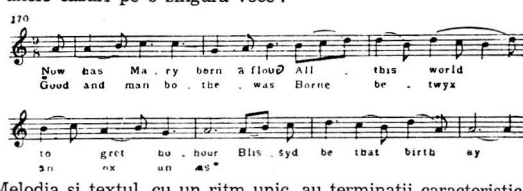
Încă la sfîrşitul primului mileniu, în catedralele şi bisericile Angliei existau orgi monumentale (aşa, de pildă, în anul 980 a fost construită pentru catedrala din Winchester o orgă cu patru sute de tuburi.

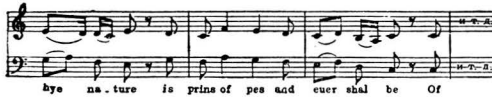
S-au păstrat şi numeroase notaţii muzicale de melodii vechi, care permit să reconstituim tabloul înfloritoarei muzici populare din secolele XV—XVI şi dintr-o perioadă mai veche. Ni s-au păstrat numeroase *carols*, începînd din primul pătrar al secolului XV. Termenul „carol" denumea cîntecele de Crăciun, extrem de răspîndite în acea vreme, precum şi multe «cîntece de mai», trăgîndu-şi originea din străvechile lucrări de muzică rituală engleză

Cele mai vechi cîntece din genul *carol* sînt de obicei pe două voci, iar în unele cazuri pe o singură voce :



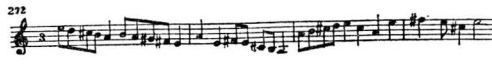
Melodia şi textul, cu un ritm unic, au terminaţii caracteristice, larg răspîndite ulterior în polifonia lui Dunstable şi a polifoniştilor ce i-au urmat:





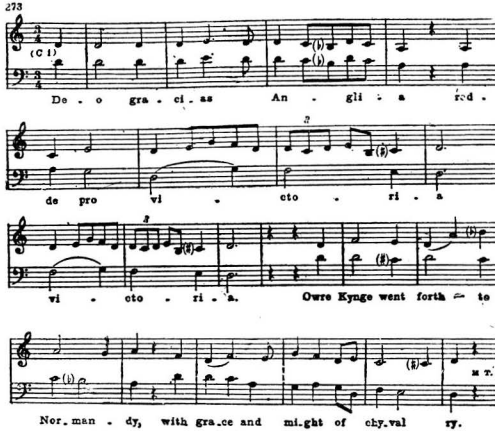
Aceste cîntece se remarcau prin prospeţimea, naturaleţea şi sucu-lenţa melodiilor, precum şi prin textele lor poetice

Încă în secolul XV muzica instrumentală de dans începe să joace un rol care devine tot mai important în cursul secolelor XVI—XVII :



În secolul XVI şi la începutul secolului XVII au avut o largă răs-pîndire şi genurile de cîntece polifonice populare numite *catch* şi *round* (de fapt, ambele aceste nume se aplicau pe atunci la unul şi acelaşi gen) [1].

Sfera de imagini şi varietăţile genului *carol* sînt extrem de bogate ; între ele figurează şi cîntece de pahar pe textul „Cîrciumarul beţivan", şi glorificarea victoriei armatelor engleze în bătălia de la Azincourt (1415) :

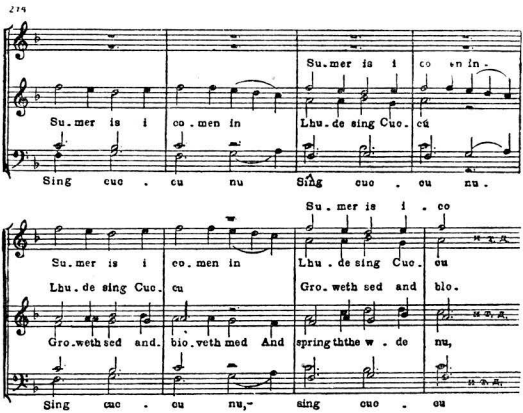


şi chiar *carols* în cinstea agriculturii !

[1] *Catch* însemna la început pur şi simplu un *round* (dans în cerc) pentru trei sau patru voci fără acompaniament. Fiecare cîntăreţ care intra trebuia să-şi „prindă" (*catch up*) la timp partida. Cîntatul *catch*-ilor a devenit un gen de artă aparte. ele fiind însoţite de gesticulaţie, iar arta interpretării lor devine o tradiţie.

«Canonul de vară»

Un produs timpuriu, însă totodată extrem de desăvîrşit, al polifoniei populare este «Canonul de vară», pe şase voci, a cărui notaţie datează din primul pătrat al secolului XIII. Acest cîntec zugrăveşte într-o formă perfectă, de o mare ţinută poetică şi în acelaşi timp simplă şi accesibilă, imaginea cu caracter lirico-pastoral a naturii de primăvară. Coloritul modal luminos şi limpede, plasticitatea desenului melodic, cu intonaţii caracteristice de „cîntec al cucului", mişcarea ritmică cu „legănare" domoală a celor două voci inferioare, în sfîrşit, imitaţiile canonice, care conferă întregii structuri un caracter ciclic închis — sînt cîteva particularităţi ale acestui gen de polifonie canonică, cea mai veche din cele cunoscute nouă :



Muzicanţii populari

Mulţi muzicanţi populari — ursari, scamatori etc. proveneau din păturile sărace, ruinate, ale populaţiei : exproprierea forţată a avutului ţăranilor şi lichidarea mănăstirilor lăsau fără adăpost o mulţime de oameni, din rîndurile cărora se recrutau numeroşi muzicanţi.

Muzicanţii cerşetori pribegi reprezentau un fenomen obişnuit. Nu întîmplător dramaturgul Lyly afirmă : „Nu este necesar să trimiţi după un scripcar, cînd această funcţiune poate fi îndeplinită de orice cerşetor", iar un alt contemporan informează că „Londra e aşa de plină de cîntăreţi din flaut şi vioară, încît este imposibil să intri într-un birt fără ca doi sau trei din ei să nu te acosteze rugîndu-te să le permiţi să cînte şi să danseze". Toţi

[1] *Round* este un gen de canon la unison, numit aşa pentru că executanţii încep melodia în perioade ritmice regulate şi, terminînd-o, o reiau de la început, aşa că ea trece în cerc de la un cîntăreţ la altul. *Round* şi *catch* sînt forme caracteristice ale muzicii engleze.

acești „vagabonzi" executau excelent balade și *catches*. Ei cîntau la instrumente și în timpul cinei.

În muzica lor se manifestau optimismul și dragostea de viață specifice poporului, cu toate condițiile lor de existență extrem de grele. Acești oameni ruinați, ajunși pînă la urmă niște vagabonzi și cerșetori lipsiți de drepturi, exprimau adesea viguros și puternic în arta lor suferințele maselor populare, ura acestora față de asupritori, dorul de o viață liberă, credința într-un viitor mai bun.

Dîndu-și seama de rolul progresist al artei muzicanților ambulanți, cercurile conducătoare au pornit împotriva lor o luptă necruțătoare. O dovadă a acestui fapt este un statul emis în anul 1572, pe timpul reginei Elisabeta. Făcînd o clasificare a acelora care trebuiau socotiți drept „vagabonzi rătăcind fără rost" și care trebuiau „pedepsiți pentru viața lor destrăbălată", acest statut enumără pe ursari, pe *actori*, *menestreli* și *jongleri*, pe studenții pribegi ai universităților din Oxford și Cambridge, pe vînzătorii ambulanți de mărunțișuri și pe toți negustorii care „rătăcesc fără a poseda autorizație de la cel puțin doi judecători de pace". Astfel, în fața noastră se conturează clar imaginea viguroasei culturi muzicale populare engleze din vremea lui Shakespeare, un tablou extrem de variat și multilateral. În această ambianță sînt prezente și cîntece monodice de origine vocală și instrumentală, cu caracter liric și dansant ; aici apare și curentul înnoitor al polifoniei populare (*carols, catches, rounds, three-man songs* [1]), ale cărei începuturi sînt foarte vechi ; și satira ascuțită pe temele politice la ordinea zilei, care a provocat, de exemplu, în anul 1537, darea în judecată a autorului unui text (John Hogan) ; și dansurile „la modă" aduse de pe continent (*pavana, gagliarda* ș.a.).

Dată fiind o asemenea dezvoltare a polifoniei populare, nu e de mirare că în Anglia au apărut de timpuriu lucrări polifonice componistice scrise. Încă la începutul secolului XIII, se alcătuiesc culegeri conținînd zeci și chiar sute de piese polifonice (mai întîi pe două voci, iar apoi și pe trei).

La începutul secolului XV apare o culegere de lucrări polifonice măiestrite, pretențioase, în care figurează peste cincisprezece nume de compozitori, unul dintre cei mai importanți fiind de exemplu acela al lui Lionel.

Importanța progresistă a polifoniei engleze. Dunstable

În acea vreme, polifonia engleză se răspîndește pînă departe, dincolo de hotarele țării. În culegerile muzicale manuscrise, alcătuite pe continent, apar tot mai des mențiuni ale faptului că autorul este un *englez* (Anglicus, de Anglia, Anglicanus . . .). Numeroase sublinieri ale rolului înaintat al muzicii engleze apar în lucrările teoreticienilor muzicanți ai acelei vremi ; tipul de muzică populară specific englez — *faux-bourdon* — umple pagini întregi din lucrările compozitorilor neerlandezi. Poetul francez Martin le Franc, care a trăit la curtea Franței, notează că pînă și muzica unor compozitori neerlandezi așa de mari ca Dufay și Binchois „îi urma pe englezi și-i era subordonată lui Dunstable".

Dunstable (m. în Anglia în 1453) a fost cel mai mare polifonist din Anglia în prima jumătate a secolului XV. El se număra printre umaniștii eruditi ai acelei vremi și a fost nu numai muzician, ci și matematician

[1] *Three-man sangs* — cîntece pentru trei voci bărbătești.

și astrolog. Există motive să se presupună că Dunstable a vizitat Italia și Franța.

Lucrările lui care ni s-au păstrat se remarcă printr-o melodică strălucitoare și plină de prospețime la vocea superioară conducătoare, dezvoltată după principiul variației. Trăsăturile lor principale sînt predominarea scriiturii la trei voci, folosirea în unele cazuri a variantelor obținute prin divizarea unei voci, caracterul de improvizații în dezvoltarea melodicii. Prin modurile bisericești care predomină se străvăd clar modul major și minor [1].

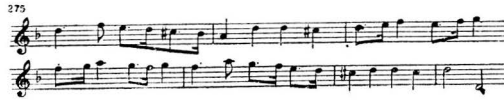
Principalul merit al lui Dunstable este *bogăția melodică a vocilor și aplicarea principiului dezvoltării în variațiuni a materialului.*

Muzica în teatrul dramatic englez

Teatrul englez a fost din timpuri vechi o sursă importantă a muzicii populare. În repertoriul lui intrau și *moralité* religioase, și piese de tipul pastoralei, și interludii, dar mai ales comedii populare cu muzică — «Reprezentații caraghioase» (*drolls*), un fel de teatru al muzicanților populari ambulanți.

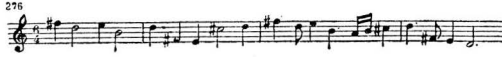
Fragmentele păstrate pînă la noi din muzica folosită în secolele XV—XVI în teatru popular englez dau posibilitatea de a ne face o oarecare idee asupra melodiilor pregnante și ușor de reținut, cu un caracter maliții os, un ritm precis, melodii ce folosesc modurile major sau minor precis conturate în majoritatea cazurilor :

275



Iată și un dans scoțian care se remarcă prin ritmul său capricios și prin melodica sa neobișnuită :

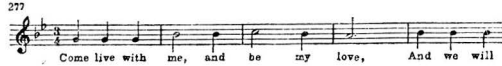
276



Cu toată muzica fără pretenții a acestui gen de spectacole populare, ele foloseau un număr mare de instrumente muzicale și repertoriul lor se înnoia mereu.

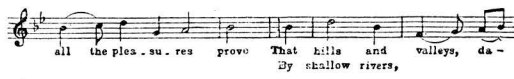
Piesele muzicale și cîntecele populare care sînt adesea menționate de Shakespeare în lucrările sale prezintă un deosebit interes.

277

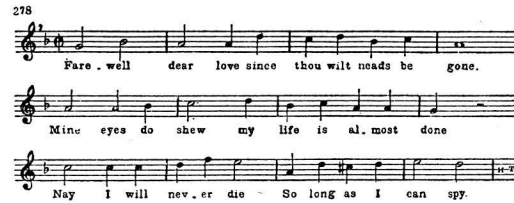


Așa este melodia pe cuvintele «Vino să trăiești cu mine», tipărită în anul 1612 :

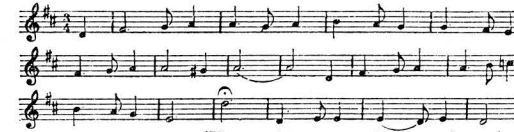
[1] Trebuie semnalată prezența în muzica lui Dunstable a alterațiilor și a intervalelor mărite și micșorate.



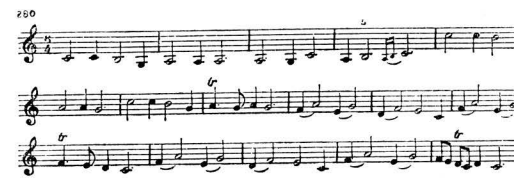
sau cîntecul pe cuvintele «Adio, dragostea mea» (publicată în 1600 sub forma unei lucrări pentru patru voci cu acompaniament de lăută) :



Multe balade publicate la sfîrşitul secolului XVI folosesc melodia cîntecului pomenit de Shakespeare în actul IV al *Poveştii de iarnă* (textul cîntecului este „Nu mă necăjiţi, voi, oameni buni") :

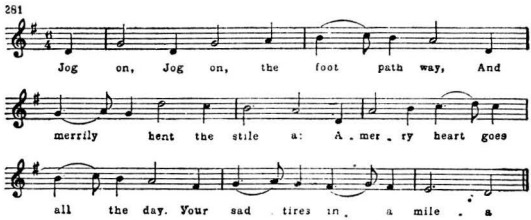


O serie de melodii menţionate de Shakespeare pot fi descoperite în muzica pentru *virginal* a acelei vremi. Aşa este «Fluieratul căruţaşului» (*Carman's whistle*), pe la cărei melodie William Bird a scris celebrele sale variaţiuni :



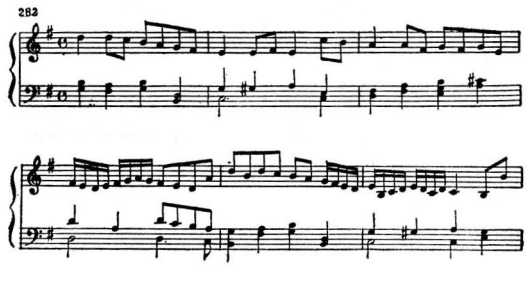
sau «Giga de vînătoare a regelui», despre care este vorba în actul al doilea din *Hamlet* şi pe care o întîlnim într-o piesă pentru virginal de John Bull:

281

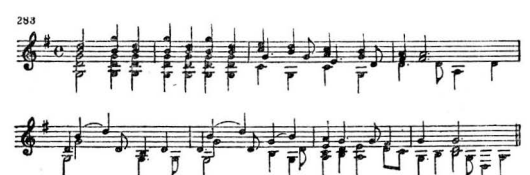


În piesele lui Shakespeare apar şi dansuri răspîndite în acea vreme : *pavana, gagliarda* şi altele :

282



283



Un domeniu important al culturii democratice era acela al muzicii orășenești, care a ajuns la o deosebită înflorire la Londra în vremea lui Shakespeare.

Viața muzicală a Londrei

La Londra, muzica răsuna prin ferestrele deschise ale caselor, în prăvălii, în atelierele meseriașilor. Cine se oprea la ușa unui atelier putea să audă pe calfe cîntînd un *catch* favorit al lor :

O, mai, frumoasă lună mai,
Ești veselă și luminoasă
Și-atît de verde !

În același timp, dintr-o casă învecinată se auzeau sunetele unei *viola da gamba*, instrument răspîndit în acea vreme.

Bărbierii obișnuiau să țină în prăvăliile lor instrumente muzicale (clavecine, țitere, varietăți ale chitarei), pentru distracția clienților care-și așteptau rîndul.

Un interes deosebit — din punct de vedere al unei activități muzicale variate și multilaterale îl prezentau bîlciurile londoneze. Muzica ce răsuna în bîlci de sf. Bartolomeu a fost descrisă sugestiv de către Ben Jonson în piesa sa cu același titlu. În aceste bîlciuri se compuneau cîntece pe teme la ordinea zilei — fie satirice, fie de gen.

În calitate de interpreți și adesea și de autori ai acestor cîntece populare se produceau fierari, cărbunari, croitori, cizmari, arămari, paznici, soldați, adică oameni care munceau din greu. Ei cîntau din gură și la instrumente și dansau.

Umanismul în Anglia și reflectarea sa în muzica engleză

În Anglia, ca și în alte cîteva țări europene, pregătirea Renașterii a fost legată de mari greutăți : decenii întregi din secolul XV au fost irosite cu epuizantul Război de o sută de ani, în care succesele erau repurtate cînd de una din părți, cînd de cealaltă, și care, după importanta victorie a englezilor de la Azincourt, în anul 1415, și ocuparea de către Anglia a unei mari părți din teritoriul francez, incluzînd și Parisul (1422), s-a încheiat pentru Anglia printr-o serie de eșecuri. Cîteva secole de conflicte neîntrerupte între feudalii englezi și de lupte pentru putere ale partidelor de la curte au dus la Războiul celor două roze (1455—1485), care a izbucnit aproape imediat după terminarea, în anul 1453, a Războiului de o sută de ani.

Această perioadă tulbure a exercitat o influență profund negativă asupra culturii și a vieții artistice a Angliei din cursul aproape întregului secol XV. Imitația devine un procedeu caracteristic al creației literare. Muzicologii constată o stagnare analogă și în muzica componistică. Este adevărat că în aceste vremuri grele s-a desfășurat activitatea remarcabilului compozitor Dunstable ; de asemenea, continuă să joace un rol important creația de cîntece populare și iau ființă multe cicluri de balade, cel mai strălucit dintre acestea fiind ciclul de balade despre Robin Hood. Un proces analog se remarcă și în domeniul altor genuri de muzică populară : din primul pătrar al secolului XV datează cele mai vechi notații ale unor *carols* și *catches* răspîndite în păturile largi ale populației.

Totuși, este indiscutabil faptul că în dezvoltarea intensă a muzicii engleze se înregistrează o întrerupere : aceasta se manifestă și prin trecerea

pe al doilea plan a compozitorilor englezi, numai cu puțin timp înainte larg cunoscuți în Europa, locul lor fiind luat de școala polifonică franco-flamandă, mai înaintată în acea perioadă, iar apoi de școlile italiană și spaniolă. Nu e întîmplător faptul că în arhivele din acea vreme ale țărilor de pe continent lipsesc cu totul mențiunile în legătură cu compozitorii englezi.

Un nou avînt al culturii engleze se înregistrează abia după încheierea războiului civil purtat de feudali. Numai spre sfîrșitul secolului XV se poate vorbi cu adevărat despre pregătirea Renașterii engleze, strîns legată și cu Reforma. Umanismul englez, a cărui dezvoltare a fost frînată multă vreme, izbucnește cu o forță cu atît mai mare și se remarcă printr-o mare amploare și multilateralitate și prin realizări care depășesc hotarele Angliei.

Și în Anglia, ca și în multe alte țări europene, în epoca Renașterii se remarcă o creștere și consțiinței naționale, se creează focare naționale proprii ale culturii umaniste și devin tot mai strînse legăturile dintre creația artistică și muzica populară locală.

Caracterul autohton al umanismului englez se vădește și în noua înflorire a artei maselor populare, în dramaturgie, unde găsim și o continuare a tradiției orășenești a evului mediu în *genul burlesc*, și o orientare *burgheză*. Luînd contactul pentru prima dată cu erudiția clasică a Renașterii prin intermediul dramaturgiei „învățaților universitari", tradițiile artei dramatice populare au dus la apariția unui nou tip de lucrări scenice, reprezentat prin creația lui Shakespeare.

Această orientare democratică a umanismului englez a căpătat un caracter strălucit în legătură cu avîntul patriotic care a luat o deosebită amploare în Anglia în a doua jumătate a secolului XVI.

În această perioadă se manifestă un tot mai mare interes față de trecut, de istoria patriei, precum și tendința de a opune propriile tradiții naționale celor străine. Ea a fost o perioadă de acumulare inițială intensă, condiționată de ruperea Angliei de biserica romano-catolică și crearea bisericii anglicane, iar apoi și de războiul contra Spaniei, care s-a încheiat prin zdrobirea de către englezi a «Invincibilei Armade» în anul 1588.

În acele zile a devenit deosebit de clar faptul că atît Renașterea cît și Reforma engleză sînt fenomene cu caracter național.

Însă specificul național al Renașterii engleze nu excludea asimilarea realizărilor progresiste ale artei și literaturii altor țări și popoare. S-au intensificat legăturile culturale cu țări europene înaintate, în special cu Italia (iar apoi și cu Franța), în care cultura umanistă s-a dezvoltat mai devreme. Au căpătat o mare răspîndire studiul limbilor antice și al celor romanice și traducerile în limba engleză ale celor mai de seamă lucrări ale literaturii umaniste.

Oamenii de cultură englezi întreprindeau călătorii în străinătate, în timp ce în Anglia erau invitați savanți și artiști străini, mai ales italieni. Între anii 1583—1585 a locuit în Anglia unul din cei mai importanți activiști ai epocii Renașterii, Giordano Bruno. Erasmus din Rotterdam a vizitat Anglia de cîteva ori, a trăit și a activat aici un timp îndelungat. S-au păstrat și numeroase mărturii în legătură cu șederea în Anglia a unor muzicieni străini, atît italieni, cît și francezi.

Dragostea pentru muzica italiană și pentru dansurile la modă se manifesta în primul rînd la curte și în rîndurile nobilimii. Ea a mers atît de

departe, încît contemporanii declarau ironic că publicul aristocratic obișnuiește să se îndrepte spre biserică în mișcări de *gagliardă* [1] și să se întoarcă acasă în pași de *curantă*, și cîntă melodii italiene, mai cu drag decît cîntări bisericești.

Muzica în universități

Dezvoltarea ulterioară a culturii înaintate engleze este legată de fondarea unor instituții științifice și de învățămînt superior (universitățile Oxford și Cambridge), de formarea unor grupări de umaniști și, în ultimă instanță, de crearea unor opere de artă, naționale, în care cele mai bune realizări ale Renașterii din alte țări sînt prelucrate pe o bază popular-națională engleză.

Un focar timpuriu al culturii umaniste în Anglia a fost universitatea Oxford, unde muzica juca un rol important. Zugrăvind figura lui Thomas More, Erasmus din Rotterdam relevă „pasiunea lui pentru muzică".

Pentru crearea unei literaturi și poezii engleze naționale și a unui teatru propriu, o condiție indispensabilă a fost o muncă intensă în domeniul perfecționării limbii engleze, care spre sfîrșitul secolului XV a devenit limba națională, închegîndu-se pe baza dialectului londonez.

Spre deosebire de umanismul englez aristocratic de curte, care, cu toată existența unei pleiade de importante talente naționale, pășea adesea pe urmele umanismului italian, dramaturgia engleză democratică a fost rodul forțelor și al tendințelor culturii autohtone. În așa-numitul «teatru popular» — cea mai de preț realizare din acea vreme — s-a dezvăluit cel mai deplin specificul național al culturii engleze din secolul XVI și de la începutul secolului XVII. Aici este vorba nu numai de marele avînt al vieții teatrale din Anglia din punctul de vedere al cantității de lucrări produse în ultimele două decenii ale secolului XVI și în secolul XVII [2], ci și de apariția dezvoltării conflictuale necesare pentru dramă, ducînd la o acțiune dramatică încordată. De aceea, devine explicabilă importanța atotcuprinzătoare atribuită teatrului de către cei mai de seamă reprezentanți ai Renașterii engleze. Shakespeare declară prin gura lui Hamlet că „actorii întrupează însăși esența, tabolul generalizat al universului" și că scopul final al reprezentației teatrale este„ să dea o oglindă naturii, să dezvăluie spiritul și contururile autentice ale epocii".

Particularitățile umanismului englez determină și caracterul culturii muzicale a Angliei acelei vremi. Pe atunci, muzica Angliei, cedînd primul loc dramaturgiei și teatrului, venea imediat după ele. Aceasta a fost perioada cînd au activat compozitori englezi de seamă ca William Bird, „cei trei mari T" (Taverner, Tallis și Tye); perioada înfloririi madrigalului englez, cu o factură monodică nouă, înaintată pentru acea vreme (grupul de novatori englezi în frunte cu Dowland). Au ajuns la o dezvoltare considerabilă genurile pur instrumentale. Numele compozitorilor englezi răsună din nou tot mai des și pretutindeni.

---

[1] *Gagliarda* este un vechi dans italian și francez cu o mișcare vioaie, într-un ritm de trei timpi. Ea a ocupat un loc important în muzica instrumentală, mai ales de lăută în Europa apuseană în secolele XVI—XVII. *Curanta* este un dans de la curte din secolele XVI—XVII. În secolul XVI măsura dansului este $\frac{3}{4}$ iar mișcările sînt însoțite de salturi. Mai tîrziu, măsura devine de trei timpi și curanta se transformă într-un dans-procesiune solemn și lent.

[2] Se știe de exemplu că pe vremea lui Shakespeare s-au vîndut în doi ani 40 de mii de exemplare din diferitele piese jucate pe scena londoneză.

Anglia datorează aceasta într-o mare măsură dezvoltării muzicii legate de umanism. Studiile muzicale erau pe atunci privite ca o parte necesară a instrucțiunii oamenilor culți. Capacitatea de a cînta o partidă după note în lucrările pe mai multe voci și de a improviza vocea a doua în chip de discant la o melodie principală dată era obligatorie pentru o persoană instruită; o asemenea activitate era considerată cel mai bun mijloc de recreare.

Alături de muzica vocală, cei dornici să se cultive studiau și instrumente: lăuta, viola, virginalul. Actorii trebuiau să posede o pregătire muzicală solidă. Contemporanii lui Shakespeare socoteau că actorul „trebuie să știe să danseze, să cînte la un instrument muzical și din gură, să posede darul elocvenței, supleţea trupului, memorie, să mînuiască armele în chip inscusit și, în același timp, să fie un izvor nesecat de spirite ... "

Muzica bună era legată, în concepția umaniștilor englezi, de înalte calități morale, transformîndu-se într-un etalon al virtuții .Aceasta a fost și concepția despre muzică a lui Shakespeare:

Un om ce n-are muzică în suflet
Și nu-i mișcat de-o dulce melodie
E-n stare să trădeze, să înșele;
Pornirile-i sînt sumbre ca și noaptea
Și neagră ca Erebul e simțirea-i.
Să nu te-ncrezi în oameni de-acest soi.

Shakespeare nu era singurul de această părere. O idee aproximativ identică a fost exprimată de Ben Jonson, care socotea că este necesară reînvierea nu numai a formelor poetice antice, ci și a evlaviei față de teatru.

Pregătirea genului madrigalului în Anglia

Dezvoltarea umanismului a provocat și în muzică o sporire considerabilă a interesului față de genurile Renașterii. Un important rol intermediar, de tranziție, a fost jucat de motet, care a pregătit noi prefaceri și în domeniul muzicii laice.

Compozitorii englezi din a doua jumătate a secolului XVI și din primele decenii ale secolului XVII nu s-au limitat la inovații în genurile de cult: ei abordau tot mai des genuri laice de cîntec și de dans. Este vorba de piese de tipul *carol*-ului — colinde de Crăciun, precum și cîntece glumețe. Aici s-au vădit cu putere unele trăsături naționale tipice: conducerea vocilor într-o mișcare unică melodică și metro-ritmică, cu paralelisme caracteristice de terță-sextă și cu cadențe tipice.

Aceste lucrări erau executate de obicei cu acompaniament instrumental, posedînd uneori și un riturnel instrumental final.

Compozitorii polifoniști de la începutul secolului XVI foloseau adesea în cîntecele lor laice aceste procedee caracteristice ale muzicii populare engleze autohtone.

Textul acestor cîntece era ales dintre cele mai populare versuri, adesea glumețe, avînd o formă de cuplete.

Aceste cîntece polifonice din secolul XVI au jucat un mare rol în dezvoltarea madrigalului englez. Totodată, compozitorii care au încetățenit în Anglia genul madrigalului și au ajuns în domeniul lui la o înaltă măiestrie și originalitate cunoșteau bine creația altor țări și popoare. Lucrînd pe baza culturii muzicale populare a țării lor, ei începeau totuși prin a-și însuși temeinic moștenirea madrigaliștilor italieni.

Primele semne în această direcție au fost culegerile de piese la trei, patru și cinci voci, destinate „recreerii și distracției comune". Ele se adresau nu profesioniștilor, ci amatorilor, cărora le ofereau un mijloc plăcut de a petrece timpul și se aflau la nivelul cerințelor lor. De o deosebită popularitate s-a bucurat culegerea lui Whythorne, publicată în anul 1571 sub titlul *Cîntece pe trei, patru și cinci voci* [1].

Contemporanii își dădeau seama de trăsăturile naționale ale stilului lui Whythorne, apreciind „intonațiile dulci" ale muzicii sale și remarcînd ritmica ei „engleză".

În ce privește adaptarea la necesitățile amatorilor englezi a muzicii madrigalurilor străine, mai ales italiene, cu textul tradus în limba engleză, a jucat un rol și culegerea lui Young [2] *Musica transalpina*, apărută în anul 1588. Această culegere conține cîteva zeci de madrigaluri pe patru, cinci și șase voci, aparținînd celor mai cunoscuți maeștri străini (Luca Marenzio, Orlando Lassus ș.a.) și două madrigaluri ale englezului William Bird, care a publicat în același an piese laice apropiate de madrigal în ce privește caracterul lor.

Curînd după aceea începe perioada unei intense activități independente a compozitorilor englezi în domeniul madrigalului.

Madrigalurile lui Bird

În prima culegere de „psalmi, sonete și cîntece" publicată de Bird în 1588, autorul declară că țelul său este „să procure o plăcere și o destindere tuturor celor care iubesc muzica". El a strîns aici laolaltă genuri diverse, pornind de la diferitele cerințe ale ascultătorilor : oamenii „dispuși pentru rugăciune" (după cum se exprimă Bird) găseau în această culegere psalmi, cei care duceau o viață mondenă întîlneau sonete, cei stăpîniți de tristețe sau de păreri de rău pentru greșelile lor găseau cîntece melancolice.

Cîntecele din această culegere sînt încă departe de stilul madrigalului rafinat. În ele predomină stilul greoi și sever al polifoniei bisericești.

Însă în același timp madrigaliștii englezi în frunte cu Bird încep să scrie piese vocale solistice cu acompaniament instrumental.

Dintre culegerile publicate ulterior de Bird cea mai interesantă este ultima, apărută în anul 1611. Aici, autorul, folosind melodica națională engleză într-un ritm însuflețit și subliniat, cu tendință, caracteristică pentru muzica engleză, spre factura acordico-omofonică, trece din planul liricodescriptiv în cel dramatic, opunînd unele altora diferite voci și grupări de voci și unindu-le între ele în culminația finală.

---

[1] Om cu interese multilaterale, Whythorne, în cursul călătoriilor sale prin diferite țări, între care și Italia, a studiat și muzica nouă.

[2] Mare amator de muzică, comerciantul Young își procura din Italia și din alte țări ultimele noutăți muzicale pentru reuniunile muzicale care aveau loc zilnic în casa lui și totodată căuta pentru ele diverse cîntece în limba engleză. La aceste reuniuni muzicale participau reprezentanți ai aristocrației și negustori bogați. Aceia dintre freceventatorii salonului muzical al lui Young care cunoșteau limba italiană se arătau entuziasmați mai ales de piesele italiene, admirînd „frumusețea melodiilor", intonarea excelentă a textului, conducerea iscusită a vocilor. Pentru cei care nu cunoșteau limba italiană, Young alegea piese engleze apropiate de caracterul madrigalurilor italiene.

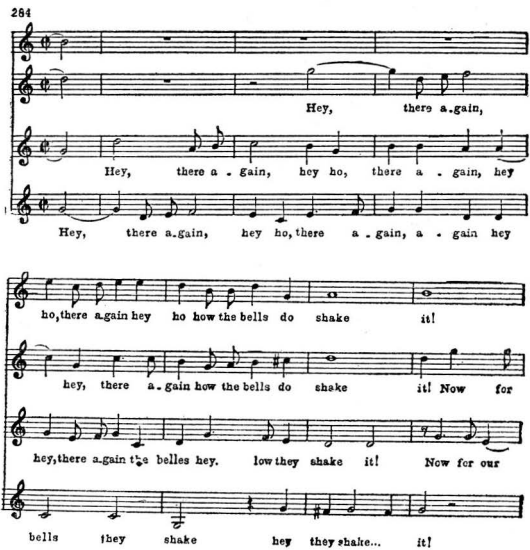
Bird folosește o sferă largă de imagini. La dînsul apar tablouri din viața poporului și portrete muzicale zugrăvite convingător, desprinse din viața de toate zilele. În celebra piesă «Fluieratul căruțașului», Bird prelucrează cu o strălucită măiestrie o temă populară simplă și vădește o profundă înțelegere a stilului popular al variațiunilor. E plin de veselie spontană, de sentiment și de umor fin un alt cunoscut ciclu de variațiuni pentru virginal, pe tema cîntecului «John, vino de mă sărută».

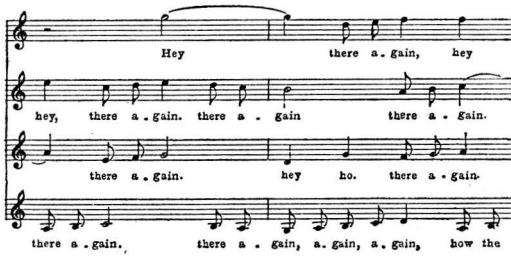
Se întîlnesc la Bird (mai ales în madrigaluri, iar uneori și în piesele pentru virginal) imagini lirice, expresie muzicală a meditațiilor poetice ale acelei vremi, pentru întruchiparea cărora compozitorul folosește cu finețe mijloacele polifoniei.

Madrigalurile compozitorilor de după Bird

Dacă Bird nu face decît să schițeze trăsăturile polifoniei laice engleze a epocii Renașterii, elevul lui, Morley (1557—1603), face un pas mai departe în această direcție. El e o întruchipare a figurii, noi pentru Anglia, a *muzicianului umanist.*

Popularizînd în Anglia madrigalurile maeștrilor italieni, Morley publică și cîteva serii de piese proprii, începînd cu cantonete simple pe două sau trei voci și sfîrșind cu culegeri de madrigaluri pe patru voci :





și cantonete pe cinci și șase voci.

Morley este și autorul tratatului de teorie *Introducere în muzică, completă și accesibilă tuturor*, unde dă o caracterizare a genurilor Renașterii, reintroduse de el și de contemporanii săi.

Baletele lui Morley sînt pline de strălucire și de originalitate ; bazele lor de dans popular contribuie la fixarea trăsăturilor distinctive ale cîntecelor naționale engleze de lume.

Sfera de imagini din creația lui Morley este caracterizată prin dragoste de viață, voioiciune, trăsături de umor și de maliționizitate.

Cei mai mari reprezentanți de după Morley ai genului madrigalului au fost Wilkes și Wilbye.

În muzica lui Wilkes (n. aprox. în 1570—1580, m. în 1623), ca și la Morley, ocupă un loc important imaginile din planul liric. Însă Wilkes este și creatorul unei muzici cu program dramatice și descriptive. Limbajul lui se remarcă prin strălucire armonică și prin intonații onomatopeice pline de culoare. El folosește cromatisme în madrigal, rivalizînd cu Luca Marenzio și chiar cu Monteverdi în ce privește expresivitatea pasională. În creația lui Wilkes ocupă un loc important *baletele* lui, piese în stilul madrigalului cu exclamații „Fa-la-las" etc.

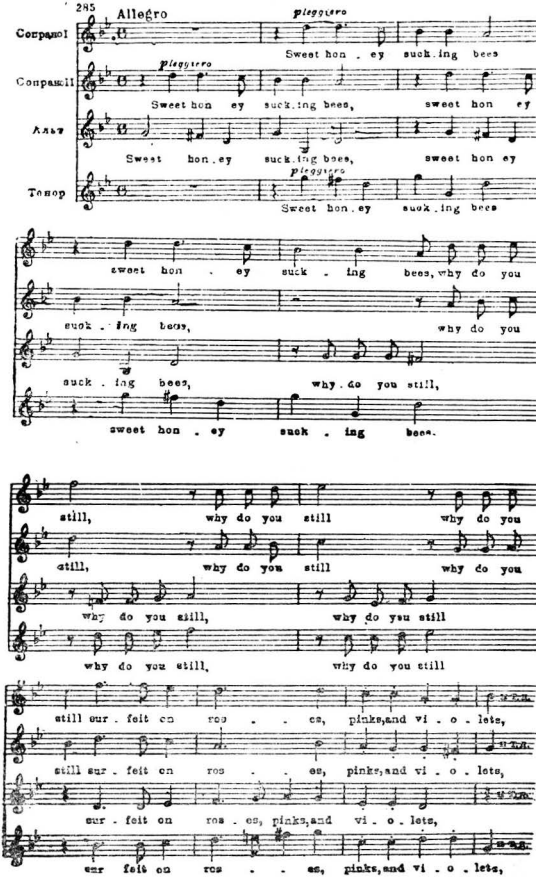
Wilbye (1574—1638) a concentrat și a însumat în creația sa trăsăturile cele mai caracteristice ale stilului madrigalului englez.

Imaginile din lucrările lui sînt legate mai ales de universul interior al omului. Ele reprezintă *lirica* autentică a începutului secolului XVII. În centrul tematicii lirice a lui Wilbye se află dragostea terestră legată de viață, cu bucuriile și durerile ei. Eroii lui Wilbye se lasă uneori cuprinși de melancolie și se cufundă în meditații filozofice triste pe tema instabilității a tot ce este pămîntesc.

Asemenea stări de spirit hamletiene sînt caracteristice pentru mulți reprezentanți ai cercurilor culte din epoca grea pe care o traversa de fapt pe atunci „bătrîna și vesela Anglie". Nu din întîmplare, un oarecare Robert Burton afirmă în cartea sa *Anatomia melancoliei* că, în această lucrare, el „răstoarnă totul pe dos".

Astfel, Wilbye este, poate, cel mai convingător și mai subtil în imaginile sale elegiace. Dintre lucrările lui, *madrigalurile-lamentații* sînt, poate, cele mai pregnante și mai caracteristice.

Dar în acelaşi timp, creaţiei lui Wilbye nu-i sînt străine imaginile uşoare, aeriene, glumeţe şi vesele, lucru ce-l putem vedea şi din cunoscutul său madrigal despre „drăguţele albine ce mierea o adună" :



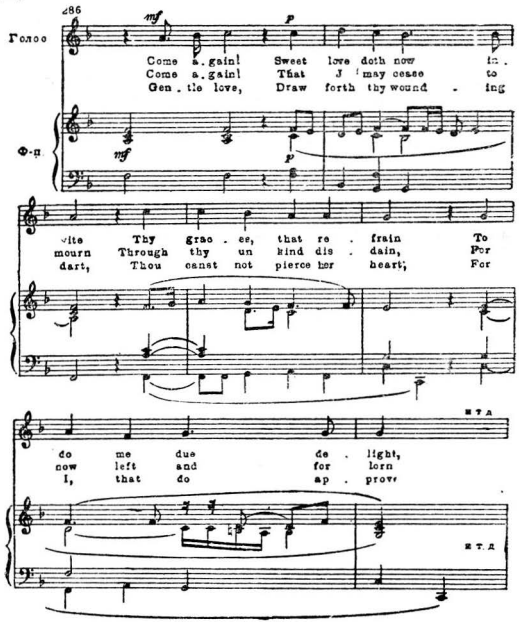
John Dowland

Cel mai mare reprezentant al liricii vocale a Renașterii engleze a fost John Dowland (1562—1626), un muzician remarcabil, avînd legături trainice cu țara sa și cu cultura ei umanistă. Virtuoz al lăutei și bacalaureat în muzică, Dowland a avut și posibilitatea să-și lărgească și să-și aprofundeze cunoștințele în anii îndelungați petrecuți de dînsul pe continent. Pe cît se pare, la început el a activat, în calitate de virtuoz, în Franța, Germania și Italia, apoi a trăit opt ani la Copenhaga.

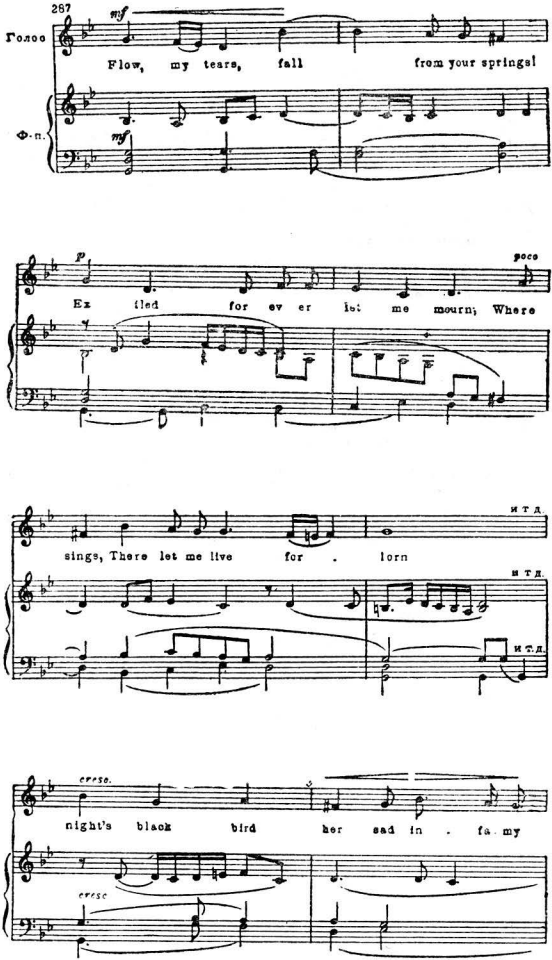
Între anii 1597 și 1612, el a publicat 84 de *Cîntece și arii* pe patru voci, pentru voce cu acompaniament de lăută și viola da gamba.

Cîntecele lui Dowland cuprind o sferă de imagini tipică și pentru alți poeți și compozitori englezi contemporani cu el. Prin conținutul lor, aceste lucrări au în parte un caracter lirico-filozofic și în special liric de dragoste.

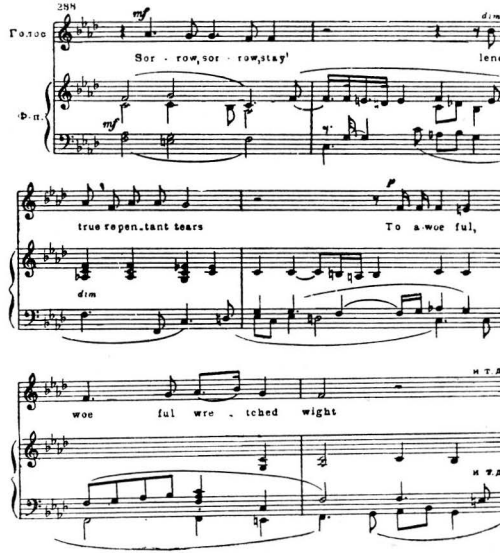
Deși în creația lui Dowland se întîlnesc numeroase cîntece cu un colorit emoțional luminos, major, slăvind bucuriile dragostei și frumusețile naturii (cîntece-pastorale), la dînsul predomină totuși imaginile meditației elegiace. Multe piese sînt confesiuni îndurerate, legate de dragostea neîmpărtășită, de singurătate, de visele neîmplinite, ca în «Întoarce-te, dulce iubire» :



sau în «Curgeți, lacrimi» :

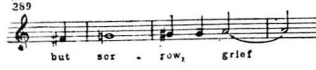


şi în «Rămîi cu mine, durere» :



Melodica lui Dowland este cantabilă şi expresivă.

Atrage atenţia melodia bogată pentru acea vreme, redînd cu fidelitate cele mai fine nuanţe ale sentimentelor :



Găsim la Dowland şi melodii apropiate ca factură de cîntecul popular. Alteori apar trăsături de avîntare declamativă, de *arioso*.

Însă în toate cazurile iese în evidenţă noul stil omofonic — monodia cu acompaniament, saturată de mişcarea vocilor melodice active.

Melodia, care joacă la Dowland rolul predominant, posedă un acompaniament armonic strălucit, adeseori extrem de expresiv. Sînt interesante cromatismele, caracteristice pentru Dowland.

În ultima lui culegere, capătă un rol important încadrarea în ornamentaţii a melodiilor, varietatea ritmului, un nou tip de acompaniament : lăuta îndeplineşte funcţiunile partidei pianului şi este acompaniată de in-

strumente acute cu coarde și de viola bas, axînd respectiv funcțiunile viorii și ale violoncelului (*formație de trio* tipică).

În general, pentru Dowland este caracteristic un stil omofonic novator, reflectînd noul complex umanist de idei și sentimente. În prima sa culegere (1597), Dowland a anticipat cu cinci ani culegerea lui Caccini, *Nuova musiche*. Premisele creării de către Dowland a cîntecelor-arii, în care melodia are rolul conducător, se află în practica cîntecelor populare engleze.

Nu este de mirare că Shakespeare a admirat creația lui Dowland, imortalizînd într-unul din sonetele sale figura celebrului muzician :

Și dacă soți pe veci nedespărțiți
Sînt muzica și dulcea poezie,
Prin ele noi sîntem și mai uniți :
Ți-e dragă prima, iar a doua, mie.
Pe tine Dowland, muzician divin,
Cu lira lui te umple de-ncîntare,
Iar eu lui Spenser umilit mă-nchin,
Căci nu e alt poet ca el de mare.
Tu lauzi sunetul încîntător
De Phoebus smuls din argintia strună,
Iar eu — eu de plăcere mă-nfior
Cînd glasu-i îndumnezeit răsună.
În două arte, unui singur zeu
Supuse, ne vom regăsi mereu.

Muzica pentru virginal

Umaniștii englezi au ajuns la realizări importante și în domeniul muzicii pentru virginal.

Bird, părintele madrigalului englez, a fost și primul creator de muzică pentru v i r g i n a l[1]. Dintre cele peste 600 de piese ale virginaliștilor din prima perioadă (1570—1630), păstrate pînă la noi, a cincea parte aparține lui Bird, care a dat lucrări în genuri diferite.

Bird a folosit aici muzica populară într-o și mai mare măsură decît în madrigalurile sale — atît în chip de melodii de dans, cît și sub formă de variațiuni pe tema unor cîntece. Prelucrări ale unor dansuri „la modă" (pavana, gagliarda, allemanda, curanta) alternează la dînsul cu *melodii populare de dans*. Marele număr de melodii populare, mai ales orășenești, folosite de Bird în muzica pentru virginal, constituie un fel de „enciclopedie" de cîntece populare ale Angliei acelei vremi.

Un alt reprezentant important al muzicii pentru virginal, J o h n B u l l (1562—1628), a creat un stil scînteietor, plin de efect, utilizînd cu precădere posibilitățile coloristice ale facturii virginalului. Bull vădește mai multă libertate decît Bird în folosirea cromatismelor, anticipînd într-o mare măsură temperatura egală (astfel, el construiește pe succesiuni enarmonice o piesă întreagă — „Fantezia hexacordică").

Folosind muzica populară în mai mică măsură decît Bird, Bull se apropie totuși în cele mai bune piese ale sale de cîntecul popular. Acest lucru se remarcă în originalele sale „portrete autobiografice" : «Tristețea doctorului Bull», «Comorile doctorului Bul», «Doctorul Bull în persoană», precum și în prelucrările sale de dansuri.

[1] Se pare că primii virginaliști au fost organiștii. Cea mai veche mențiune a numelui virginalismului englez J o h n H e y w o o d datează din anul 1520. Cea mai vastă culegere de piese pentru virginal (aproape 300) este așa-zisa *Carte pentru virginal a lui Fitzwilliam*, numită astfel pentru că la sfîrșitul secolului XVIII ea a aparținut unui oarecare lord Fitzwilliam. În anul 1611 a apărut prima culegere tipărită de muzică pentru virginal, *Parthenia*, cu piese de B i r d, B u l l și G i b b o n s.

În general, toți virginaliștii mari ai Angliei posedă o serie de trăsături comune, și anume, folosirea melodiei populare, caracterul realist al conținutului muzical și bogăția tehnicii variațiunilor, care s-a perfecționat de-a lungul mai multor decenii. Numeroase variațiuni pe temele unor cîntece populare, folosite de virginaliști, au fost pentru muzica instrumentală engleză un izvor dătător de viață și i-au conferit acea expresivitate și acel farmec care constituiau obiectul admirației lui Shakespeare.

Virginaliștii au vădit o inventivitate considerabilă în îmbogățirea vechilor procedee ale imitației, pe care au aplicat-o fie încredințînd alte motive fiecăreia dintre vocile care erau puse să dialogheze, fie făcînd să treacă aceleași motive de la o voce la alta. Virginaliștii au folosit pe scară largă procedeul, tipic pentru muzica populară, al înconjurării ornamentale a „punctelor de sprijin ale melodiei".

Nu e întîmplător faptul că virginaliștii au acordat o preferință deosebită genului *fanteziei*. Cauza o arată Morley în tratatul său: „... aici (în fantezie, — R.G.) muzicianul poate lua orice temă, interpretînd-o așa cum dorește el... compozitorul nu este încătușat prin nimic, el poate mări, micșora sau modifica tema după bunul său plac".

Principiul *variațiunilor* a fost aplicat de virginaliști și în genurile muzicii de dans, cînd dansurile bipartite în măsură pară și impară mergeau pe aceeași melodie ori erau variate repetările melodiei dansului, formînd succesiuni de două sau trei variațiuni melodice.

Polifonia de cult

În secolul XVI, rolul polifoniei de cult a școlii engleze a fost altul decît în prima jumătate a secolului XV. Dacă în secolul XV compozitorii englezi în frunte cu Dunstable au fost novatori în dezvoltarea polifoniei monumentale, în secolul XVI polifoniștii franco-flamanzi le-au luat-o mult înainte celor englezi.

Totuși, și în lucrările polifonice ale celor mai mari maeștri din secolul XVI, mai ales în muzica laică, atrage atenția melodica suculentă și plină de prospețime, adesea de origine populară, ceea ce a contribuit la fixarea unui stil autohton și în creația celor mai de seamă polifoniști ai secolului XVI: Tye, Tallis, Bird, Gibbons.

Primii doi (Tye și Tallis), trecuți prin școala contrapunctului sever, au creat o serie de lucrări monumentale atît în domeniul cultului catolic, cît și în al celui anglican. Tye, ca și Dufay, a pus cu îndrăzneală la baza uneia din *missele* sale un cîntec popular englez.

Tallis, care a slujit fără întrerupere în timpul domniei lui Eduard, a Mariei și a Elisabetei (cu toată atitudinea diametral opusă a acestor monarhi în problemele religiei), creează în „Lamentațiile" sale imagini tragice de o mare forță.

Polifonia engleză a atins punctul culminant al dezvoltării sale în creația lui Bird (aprox. 1543—1623), despre care se presupune că a fost elev al lui Tallis. Bird a scris cu un deosebit zel și succes muzică pe text englez pentru serviciul religios anglican, continuînd în același timp să creeze și lucrări pe text latin pentru serviciul catolic: o asemenea atitudine „împăciuitoare" față de două curente religioase ostile unul altuia a fost caracteristică pentru artiștii englezi din acea vreme.

În creația sa, Bird s-a manifestat ca un compozitor extrem de multilateral. El a scris misse catolice, motete pe text latin, muzică bisericească

engleză, „anthems" anglicane. Genul lucrărilor vocal-instrumentale pe text religios, numite „anthems", gen cultivat de Bird, a jucat ulterior un rol deosebit de mare în creația lui Purcell și a lui Haendel.

Bird a fost un mare novator în domeniul madrigalului și al muzicii instrumentale.

Naturalețea și sinceritatea îl caracterizează pe Bird și atunci cînd scrie muzică pentru biserica anglicană, pe text englez.

Alături de aceste trăsături atrăgătoare ale talentului lui Bird trebuie subliniată și tehnica lui contrapunctică de prim ordin.

Contemporanul mai tînăr al lui Bird, Gibbons (născut în 1543) a fost ultimul mare polifonist englez. Cu el se încheie perioada înfloririi polifoniei de cult în Anglia ca și perioada eflorescenței strălucite, deși scurte, a artei madrigalului englez.

Izvoarele și dezvoltarea genului «Măștilor». Rolul și caracterul muzicii lor

Premise pentru dezvoltarea teatrului muzical în Anglia au existat din timpuri vechi. Erau răspîndite în întrega țară spectacolele și «jocurile» populare improvizate. În reprezentațiile dramatice erau adesea incluse cîntece, coruri, dansuri. Exista de multă vreme obiceiul de a folosi antracte (*intermezzo*-uri) muzicale și de a introduce în reprezentațiile dramatice muzică executată la vioară, flaut, oboi.

Adesea antractul era ocupat de o pantomimă cu acompaniament muzical, iar alteori numai de muzică. A fost chiar elaborat un termen special — *act* — pentru desemnarea muzicii din timpul antractului. Muzica din antract oferea posibilitatea unei destinderi și înviorări a atenției spectatorilor în timpul schimbării decorului.

Astfel, rolul muzicii în teatru era important. Cu atît mai de mirare este, la prima vedere, faptul formării relativ tîrzii a *operei engleze* naționale în comparație cu alte țări europene înaintate — în primul rînd, cu Italia. Țara care l-a dat pe marele dramaturg Shakespeare, țara în care muzica era peste tot practicată pe scară largă în viața de toate zilele și forma o parte componentă nelipsită a oricărui spectacol dramatic, a ajuns abia în a doua jumătate a secolului XVII să creeze opera, ca gen muzical-teatral de sine stătător. După ce a dat o capodoperă autentică — opera „Didona și Enea" de Purcell — Anglia nu a produs ulterior nici o lucrare muzical-teatrală importantă (despre cauzele acestui fenomen v. mai departe, pag. 389, 340).

Unicul gen original de proporții mari în domeniul Teatrului muzical englez a fost reprezentat prin așa-numitele «*Măști*» (*Masques*). În această artă, pe primul loc nu se situa muzica, ci dansurile cu măști, textul în versuri al lucrării, punerea ei în scenă.

«Măștile» engleze își trag originea din arta populară, reflectînd vechea dragoste a poporului pentru serbările cu măști și muzică.

Străvechiul obicei al costumării era legat de anumite sărbători ale calendarului păgîn (zilele solstițiului de iarnă). Încă de atunci se remarcă participarea muzicii. Marea răspîndire a jocurilor rituale legate de figura lui Robin Hood poate fi dedusă din faptul că încă în secolul XII membrilor clerului le era strict interzis să îngăduie reprezentarea în biserici a unor astfel de piese. Totuși, chiar și în secolul XVI «jocurile de mai», avînd ca personaj central pe Robin Hood, erau extrem de populare, în ciuda protestelor furioase ale predicatorilor puritani.

Însă, ulterior, acest gen a fost transplantat la Curte, unde a suferit prefaceri fundamentale, căpătînd cu totul alt înțeles și devenind una din manifestările caracteristice ale esteticii Renașterii engleze.

Obiectivul principal al «Măștilor» de curte nu era dramatizarea acțiunii, ci crearea unui strălucit divertisment feeric și comic, alcătuit dintr-o succesiune de scene și numere : dansuri, travestiri, decoruri, dialoguri dramatice, episoade lirice, intermezzo-uri comice, bufonade, muzică vocală (solistică și corală) și instrumentală.

Principala orientare a imaginilor era crearea unui spectacol-divertisment. «Măștile» erau reprezentate la curte sau în casele oamenilor de rang înalt.

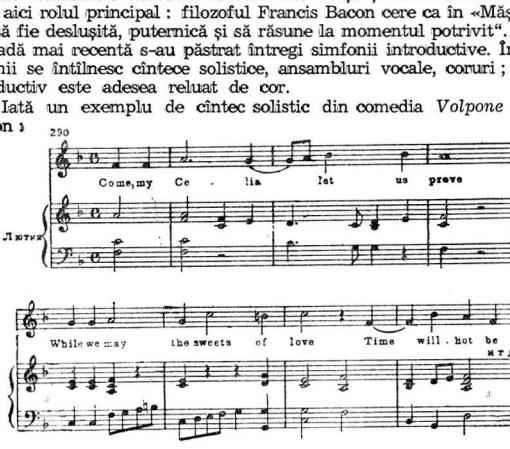
Prima descriere a unei mascarade de Curte ni s-a păstrat din anul 1377. Acest gen a căpătat o dezvoltare intensă *anume în Anglia*. El și-a atins punctul culminant în prima treime a secolului XVII și a fost obiectul atenției unor mari artiști, ca dramaturgul Ben Jonson sau ca pictorul și scenograful Jnigo Jones.

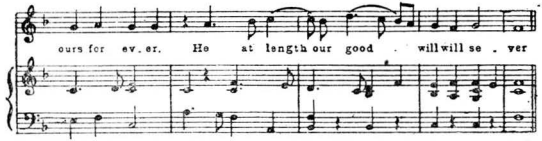
Atît autorii cît și spectatorii și înșiși interpreții «Măștilor», între care se numărau mulți amatori instruiți, manifestau interes în primul rînd pentru latura spectaculoasă, decorativă a acestor reprezentații. De obicei, subiectul «Măștilor» de Curte nu era decît un pretext pentru o cascadă scînteietoare de dansuri și mascarade. Acest fapt determină considerabila limitare a genului «Măștilor».

Se știe că încă în cele mai vechi spectacole cu măști era folosită muzica.

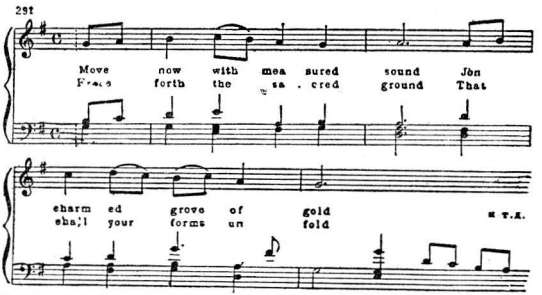
S-au păstrat informații detaliate în legătură cu muzica «Măștilor» de la începutul secolului XVII. Sunetele asurzitoare ale oboaielor, cornilor și trompetelor, al căror număr se ridica uneori la 20, atrag atenția spectatorilor în momentele deosebit de solemne. Forța și sonoritatea orchestrei joacă aici rolul principal : filozoful Francis Bacon cere ca în «Măști» muzica să fie deslușită, puternică și să răsune la momentul potrivit". Dintr-o perioadă mai recentă s-au păstrat întregi simfonii introductive. În cursul acțiunii se întîlnesc cîntece solistice, ansambluri vocale, coruri ; *solo*-ul introductiv este adesea reluat de cor.

Iată un exemplu de cîntec solistic din comedia *Volpone* de Ben Jonson :





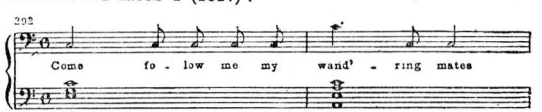
Dansurile erau acompaniate de muzică instrumentală (iar uneori şi vocală) :

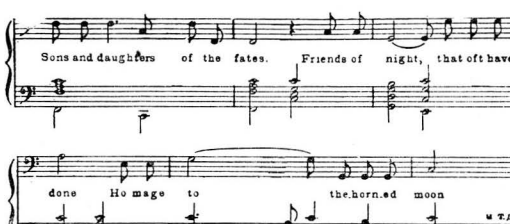


Numărul de instrumentişti, cîntăreţi soliştişi coriştiajungea uneori la cîteva zeci de persoane. Autorii muzicii «Măştilor» ştiau să folosească raţional această masă de muzicanţi, „repartizîndu-i" în diferite puncte ale scenei, în conformitate cu situaţia scenică. În legătură cu aceasta, sînt interesante remarcile aceluiaşi Bacon, care cere ca „muzica să fie vioaie, puternică şi *bine amplasată*".

Dialogurile muzicale se întîlnesc pentru prima dată într-o «Mască» a lui Campion. Prezintă un interes deosebit introducerea în «Măşti» a stilului monodic, la modă pe atunci.

În una din «Măştile» sale (1612), Campion face tentativa de a crea un fel de „melodeclamaţie". Pe fundalul unei muzici solemne executate în surdină şi către orchestră, Orfeu îşi „recita" partida. În anul 1617, la începutul unei «Măşti» de H. Lanier sînt scrise cuvintele : *stil de recitativ (stylo recitativo)*. O altă «Mască» reprezentată în acelaşi an, cu muzica de acelaşi compozitor, era, după cuvintele lui Ben Jonson, *pusă în întregime pe muzică în maniera italiană*. Ne putem face o idee asupra acestor noi trăsături ale muzicii «Măştilor» pe baza următorului fragment dintr-o «Mască» în onoarea lui Iacob I (1617) :





Este extrem de dezvoltată latura muzicală a celebrei «Măşti» *Cumus,* pe textul lui Milton (cu muzica de Henry Lawes), apărută de sub tipar în anul 1637.

Astfel, latura muzicală a genului «Măştilor», în evoluţia sa istorică, se îmbogăţeşte întrucîtva chiar şi acolo unde în «Mască» este folosit stilul melodic.

Însă apropierea melodicii de stilul recitativului nu transformă «Măştile» într-un gen unitar, cu dezvoltare organică. «Măştile» au asimilat melodia italiană ca „punct de atracţie" la modă, eficace prin noutatea sa. *Principiul de bază care leagă* între ele diferitele numere rămîne ca şi pînă atunci caracterul de divertisment al dansurilor şi al elementului decorativ, spectaculos.

Bacon repetă neobosit că atît muzica cît şi dansurile şi punerea în scenă trebuie „să procure plăcere şi să încînte ochiul, nelăsîndu-l să contemple unul şi acelaşi obiect pînă la saturaţie". La rîndul său, Ben Jonson vorbeşte invariabil despre „pompa şi fastul" Măştilor, despre „remarcabila punere în scenă, bogăţia şi originalitatea costumelor . . . "

Principalul pivot al Măştilor sînt dansurile. În primele timpuri, în aceste reprezentaţii se foloseau mai ales dansurile în cerc cele mai răspîndite ; dat fiind caracterul de spectacole de amatori al primelor Măşti, dansurile trebuiau să fie binecunoscute de toţi participanţii. Pe măsură ce interpretarea Măştilor trece în seama profesioniştilor, în ele au început să fie introduse dansuri noi pentru acea vreme — gagliarda, *giga* [1], cu un tempo repede, şi altele.

Cu trecerea timpului, dansurile Măştilor capătă un caracter mai complex, transformîndu-se în dansuri „cu figuri" ; interpreţii se specializează în reproducerea cercurilor, a triunghiurilor etc.

Succesiunea dansurilor într-o «Mască» urma aceeaşi regulă care era respectată şi în suitele de dansuri instrumentale : de la cele mai lente se trecea la dansuri din ce în ce mai repezi.

[1] *Giga* este un vechi dans englez (bipartit, iar la mateloţi, cu figuri solistice), care a luat naştere în Irlanda şi Scoţia. Shakespeare a subliniat caracterul histrionic al acestui dans, cu care se încheiau farsele populare.

«Antimasca»

Un rol important în îmbogățirea Măștilor cu elemente dramatice contrastante a fost jucat de includerea de către Ben Jonson în acest gen „solemn și măreț" a unei acțiuni tumultoase, „pestrițe", uneori cu trăsături de farsă — *Antimasca*.

Ben Jonson, dîndu-și seama că introducerea în spectacol a unei variații contribuie la înviorarea lui, a căutat, după cum afirmă el însuși, să născocească un divertisment care să rupă, cum s-ar zice, echilibrul spectacolului, producînd un efect puternic contrastant.

Așadar, Antimasca trebuie să servească la dramatizarea Măștii prin introducerea unor elemente contrastante : grotescul, comicul caracteristic.

Antimasca juca un rol contrastant în mai multe sensuri :

1. Pe linia personajelor : dacă în Mască evoluau mai ales zei, cavaleri etc., Antimasca, după cum remarcă curteanul Bacon, folosește ca personaje „de obicei bufoni, maimuțe, sălbatici, fiare, pui de turci, nimfe, țărani etc.".

2. Caracterului lent, solemn, măreț al desfășurării Măștii, Antimasca îi opune grotescul și mișcarea agitată.

3. Dacă în Mască dansurile sînt lente, simetrice, pline de figuri pretențioase, în Antimască dansurile (și muzica) sînt caracteristice : muzica imită șuieratul păsărilor, cîntul cerșetorilor etc., iar dansurile folosesc o gesticulație abundentă ; un rol tot mai mare îl joacă pantomima, intrările personajelor au loc înadins în momentele cele mai nepotrivite, producînd dezordine în desfășurarea acțiunii. Uneori întîlnim în Antimască jongleri azvîrlind mingi cu îndemînare etc.

În conformitate cu caracterul Antimăștilor, și muzica lor are un caracter popular.

Antimăștile lui Ben Jonson sînt valoroase prin actualitatea lor, prin reflectarea satirică a evenimentelor la ordinea zilei, care transformă acest gen *nou* într-un fel de trecere în revistă a „noutăților zilei" ; acest fapt exercită o influență înviorătoare și asupra muzicii numerelor intercalate. Aceasta capătă și ea un caracter mai dramatic, care se vădește în varietatea materialului tematic, în tentativele de a dezvolta acest material, în succesiunea unor măsuri și tonalități diferite, în modulațiile mai îndrăznețe.

Însă, cu toate aceste inovații, Masca a rămas la nivelul unui spectacol beneficiind de o punere în scenă fastuoasă ; pentru transformarea ei în operă lipsea esențialul — un pivot dramatic, unitatea acțiunii, trecerea de la divertisment la drama muzicală. Această transformare a putut avea loc abia peste cîteva decenii, cînd persecuțiile împotriva teatrului dramatic englez progresist, care îi supăra în mod deosebit pe puritani, au contribuit indirect la apariția teatrului muzical englez. Astfel, reprezentanții englezi din domeniul artei și al literaturii ajung „pe căi ocolite" să-și însușească cel mai important mijloc muzical-teatral de acțiune artistică — teatrul de operă, care pe atunci era deplin închegat în mai multe țări europene.

Însă opera engleză, la începuturile ei, nu semăna cîtuși de puțin cu cea italiană. Ea avea un caracter *eroic*, fiind un fel de dramă istorico-eroică, spre deosebire de pastorala lirico-dramatică a compozitorilor Cameratei florentine. În opera engleză obiectivul muzicii nu era atît exprimarea unor emoții, a unor situații din viață, cît mai ales caracterizarea evenimentelor din lumea exterioară sau a imaginilor din lumea fanteziei. De acest fapt este legată și o altă particularitate a operei engleze. Personajele ei principale, nefiind înzestrate cu o personalitate reliefată, nu oferă posibilitatea

unei reflectări pregnante în muzică a conflictului interior decurgînd din raporturile lor şi acest fapt slăbeşte considerabil acţiunea vie pe scena teatrului. Această trăsătură ne explică într-o oarecare măsură preferinţa englezilor pentru genul oratoriului, precum şi stagnarea aproape totală a creaţiei de operă în Anglia, stagnare ce a durat un timp destul de îndelungat.

Compozitorii «Măştilor»

Muzica pentru Măşti a fost scrisă de compozitori foarte diferiţi ca individualitate creatoare şi ca nivel al măiestriei profesionale. Între ei se numără Thomas Giles, profesor de dans, maestru de balet şi compozitor; violonistul Thomas Lupo; italienii Ferrabosco tatăl şi fiul, compozitori cunoscuţi de madrigaluri; umanistul Thomas Campion, poet şi compozitor, care ocupă un loc important în preistoria operei engleze, datorită preferinţei sale pentru melodica expresivă şi datorită capacităţii sale de a crea o muzică teatrală decorativă [1]. Autor de muzică pentru Măşti a fost şi francezul Nicholas Lanier — muzician, pictor, gravor şi medic. Cei mai de seamă creatori englezi de muzică pentru Măşti au fost fraţii William şi Henry Lawes. William Lawes se remarcă printr-o strălucită inventivitate melodică şi prin fineţea cu care face să concorde melodia cu textul intonat. Henry Lawes a compus cantate, arii şi dialoguri.

Toţi compozitorii de Măşti enumeraţi, englezi şi străini, cu toate deosebirile dintre dînşii, posedă trăsături comune. Una dintre acestea este multilateralitatea intereselor lor. De obicei, ei nu sînt numai compozitori, ci şi poeţi, pictori, cunoscători de pictură, gravori şi chiar medici.

O altă trăsătură comună este specializarea acestor compozitori în domeniul cîntecului laic solistic cu acompaniament şi renunţarea aproape completă la polifonie. Ei au manifestat interes mai ales faţă de genurile instrumentale, între care marşul şi muzica de dans.

Însă muzica acestor compozitori enumeraţi nu se remarcă printr-un caracter popular. Ea este în general o muzică de Curte, avînd aceeaşi orientare ca şi genul însuşi al Măştilor.

În general, cu tot convenţionalismul lor şi cu toată atenţia acordată cu precădere de creatorii lor fastului exterior, Măştile sînt un monument interesant al Renaşterii engleze, care a jucat în istoria teatrului, a muzicii de teatru şi a baletului un rol pozitiv.

În Măşti s-au dezvoltat muzica de balet, recitativul, cîntatul solistic şi coral, precum şi muzica instrumentală de sine stătătoare.

9. CULTURA MUZICALĂ A GERMANIEI

Trăsăturile generale şi importante

Încă din timpurile cele mai vechi, cu toată înapoierea economică şi fărîmiţarea politică a Germaniei feudale, existau premise ale unei viguroase înfloriri a artei muzicale germane. Un imbold pentru ridicarea culturii muzicale democratice a fost războiul ţărănesc din Germania secolului XVI, cînd în masele populare din această ţară a apărut şi s-a răspîndit coralul protestant, al

[1] Campion a devenit cunoscut mai întîi prin culegerile sale de cîntece, iar apoi a ocupat un loc de frunte în crearea muzicii pentru Măşti în anii înfloririi acestui gen (prima treime a secolului XVII). El a activat şi în domeniul teoriei muzicale, scriind un tratat de contrapunct.

cărui conținut exprima dragostea de libertate și care prezenta legături intonative cu tradițiile seculare ale cîntecului popular german.

Cele mai bune modele ale coralului protestant, numit de Engels „Marsilieza războiului țărănesc", au jucat ulterior un rol important în creația clasicilor muzicii germane, mai ales în creația lui J. S. Bach.

Cîntecul popular

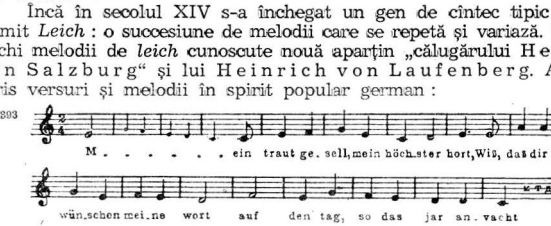
Cîntecul popular german a ajuns la o mare dezvoltare în condițiile Reformei și ale războiului țărănesc. Dacă în crearea lucrărilor polifonice Germania a rămas în urma unor țări mai avansate din acea vreme (Franța, Italia, Anglia), în schimb, cîntecul german se remarcă printr-o mare originalitate și varietate. Se întîlnesc cîntece ostășești, de dragoste, de drumeție, de pahar, precum și cîntece legate de viața satului.

Diferitele grupuri și pături sociale își creau propriile lor cîntece : țăranii germani, minerii, meseriașii (este vorba de cîntecele breslelor, precum și de cîntecele muzicanților amatori — maeștrii-cîntăreți), studenții, iar mai tîrziu meșterii tipografi. Ostașii germani pedeștri și cei din călărime își creau și ei propriile lor cîntece.

Creația de cîntece reflecta întocmai aspra luptă de clasă ce se desfășura în viața socială a Germaniei acelei vremi : în focul luptelor purtate de țărani împotriva feudalilor s-a făurit cîntecul exprimînd dragostea de libertate și aspirațiile maselor populare. Pe de altă parte, și cîntecele nobilimii erau adesea îndreptate împotriva țăranilor.

Încă în cele mai vechi cîntece germane s-a reflectat conștiința națională pe cale de trezire. Astfel, năvălirile turcilor, care aveau loc din timp în timp, erau socotite o calamitate ce lovea *întreaga* Germanie. Ideea unității Germaniei răzbate clar și într-un cîntec din anul 1512, intitulat „Germania e una singură". „Ridicați-vă, dragi germani..." spune textul acestui cîntec.

Încă în secolul XIV s-a închegat un gen de cîntec tipic german, numit *Leich* : o succesiune de melodii care se repetă și variază. Cele mai vechi melodii de *leich* cunoscute nouă aparțin „călugărului Hermann din Salzburg" și lui Heinrich von Laufenberg. Ambii au scris versuri și melodii în spirit popular german :



Un alt cîntec — așa-numita «Rugăciune a călugărului Hermann» — a fost răspîndit pînă la jumătatea secolului XVI. El se distinge prin expresivitate muzicală, prin marea cantabilitate a textului, prin prezența melismelor la intonarea cuvintelor celor mai importante din text, prin repetițiile intenționate etc.

Heinrich von Laufenberg, dirijorul corului unei catedrale, vădește o și mai mare măiestrie în comparație cu Hermann. Ni s-au păstrat numeroase lucrări ale sale.

Trăsături ale noului stil al cîntecului german se remarcă la „ultimul minnesinger", Oswald von Wolkenstein (1377—1445).

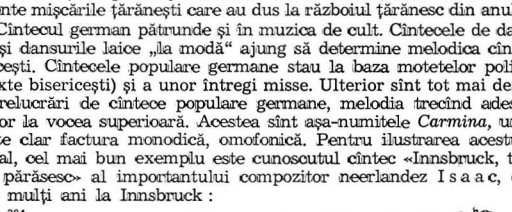
Particularitățile distinctive ale cîntecului german nou al acelei vremi sînt: un nucleu tematic distinct (două pînă la patru măsuri inițiale), dezvoltarea care adesea se repetă în cursul desfășurării ulterioare. Este tipic principiul formei muzicale — așa-numita *Barform* (repetarea melodiei pe cele două cuplete inițiale ale cîntecului — *Stollen*, după care urmează, pe un text nou, o nouă melodie cu caracter de încheiere — așa-numitul *Abgesang*).

Spre deosebire de cîntecele populare slave, majoritatea celor germane încep cu *o anacruză*. Sînt extrem de rare măsurile compuse, caracteristice pentru cîntecele popoarelor slave, mai ales cea de cinci timpi. Predomină versurile cu patru accente, folosite cu precădere în lucrările poetice germane vechi. De aici, se ajunge la perioada de patru măsuri.

Avîntul cîntecului orășenesc german în secolele XIII și XIV este legat de dezvoltarea orașelor și de întărirea burgheziei germane. Se dezvoltă cultura orășenească și se fondează asociații de cîntăreți. Apar primele notații de cîntece germane (secolul XIII). Ni s-au păstrat multe monumente vechi ale vieții muzicale a orașelor germane de la sfîrșitul secolului XIV și începutul secolului XV.

O înflorire deosebit de mare a cîntecului german are loc la sfîrșitul secolului XV și în prima jumătate a secolului XVI, cînd au devenit mai frecvente mișcările țărănești care au dus la războiul țărănesc din anul 1525.

Cîntecul german pătrunde și în muzica de cult. Cîntecele de dans, ba chiar și dansurile laice „la modă" ajung să determine melodica cîntărilor bisericești. Cîntecele populare germane stau la baza motetelor polifonice (pe texte bisericești) și a unor întregi misse. Ulterior sînt tot mai des folosite prelucrări de cîntece populare germane, melodia trecînd adesea de la tenor la vocea superioară. Acestea sînt așa-numitele *Carmina*, unde se vădește clar factura monodică, omofonică. Pentru ilustrarea acestui gen muzical, cel mai bun exemplu este cunoscutul cîntec «Innsbruck, trebuie să te părăsesc» al importantului compozitor neerlandez Isaac, care a lucrat mulți ani la Innsbruck :



Culegerea de cîntece a lui Locheimer

Cea mai importantă și mai reprezentativă culegere manuscrisă de cîntece este așa-numita *Culegere a lui Locheimer* [1] — „Locheimer (Lochamer) Liederbuch". Culegerea a apărut pe la jumătatea secolului XV și conține 47 de cîntece (între care și prelucrări instrumentale ale unor cîntece).

[1] Culegerea își trage numele de la un oarecare Wolflein von Locheimer (Lochamer) — cel puțin așa este menționat pe o pagină a manuscrisului : însă această explicație a denumirii este discutabilă.

Locul unde a fost creată această culegere este marele centru muzical german, orașul Nürnberg.

Culegerea conține cîntece tipice pentru acea vreme, monodice și polifonice. Unele din ele datează, pe cît se pare, din secolul XIV.

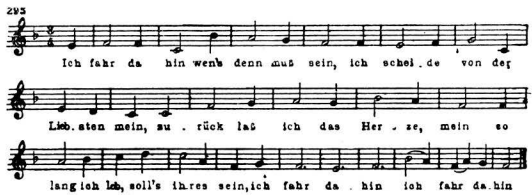
Ca subiect, ele sînt aproape exclusiv cîntece de dragoste [1].

Genurile cîntecelor care alcătuiesc culegerea sînt variate : se întîlnesc aici și melodii vechi în măsura de doi timpi, și cîntece de dans mai noi, și cîntece cu o melodie ce se desfășoară lent, născute independent pe sol german, însă apropiate prin „melodica lor curgătoare" de cîntecele școlii polifonice neerlandeze.

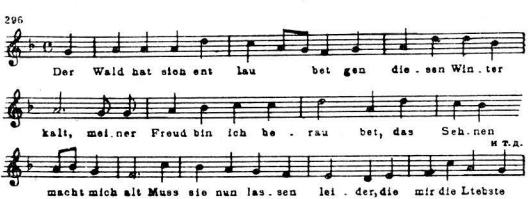
În cîntecele de dans se distinge clar măsura de bază *de doi timpi,* urmată de cea *de trei timpi,* ceea ce anticipă caracterul „bipartit" al dansurilor de mai tîrziu.

Culegerea lui Locheimer conține și numeroase cîntece pe subiecte populare, cu un conținut nou, remarcîndu-se prin individualizarea caracteristică și prin pregnanța trăirilor exprimate. Toate aceste trăsături reflectă o dezvoltare a sentimentului personalității și atenția acordată universului interior al omului.

În ele apare și figura „calfei rătăcitoare", atît de caracteristică încă de pe atunci pentru viața muzicală a păturilor largi ale populației germane :



și tablouri din natură :



[1] Cu excepția a trei melodii religioase, incluse mai tîrziu.

Culegerea de lucrări pentru orgă a lui Paumann. Muzica pentru orgă și pentru clavecin din secolul XVII

Prezentată alături de *Culegerea de cîntece a lui Locheimer* se află o lucrare de seamă a organistului german orb Konrad Paumann, lucrare ce constituie un jalon important în dezvoltarea muzicii instrumentale în Germania și într-o serie de alte țări vest-europene.

În această lucrare este explicată semnificația notației muzicii vocale, este expusă învățătura despre factura polifonică a muzicii instrumentale și sînt date exemple din diferite genuri și procedee de dezvoltare — preludii, figurații corale, prelucrări de cîntece laice.

Din lucrarea lui Paumann se vede că în secolul XV orga și clavecinul [1] aveau o literatură unică și erau strîns legate cu muzica populară. Una din cauzele existenței unui repertoriu comun rezidă în faptul că organiștii bisericilor germane din secolul XVI, jucînd în serviciul religios un rol limitat, erau prost plătiți și de aceea căutau să fie chemați să cînte la nunți și la serbările orășenești ; aici, ei trebuia să varieze melodiile cîntecelor și dansurilor populare prin aceeași metodă prin care ei „diminuau" (variau micșorînd durata notelor) melodiile bisericești.

În secolul XVII, în condițiile dominației protestantismului în Germania, rolul organistului în biserică a devenit mai important. El acompania cîntatul comunității, dirija corul și executa piese instrumentale. De aceea, nu este de mirare că în această perioadă Germania dă organiști și clavecinești importanți (și compozitori de muzică pentru orgă și clavecin), ca Froberger, Pachelbel, Reinken, Buxtehude și alți precursori ai lui J. S. Bach, în timp ce în alte țări, arta organistică ajunge în această perioadă să decadă.

În anii Războiului de 30 de ani (1618—1648) creația și interpretarea muzicală profesională au ajuns în Germania la o stagnare aproape totală. Forțele culturale avansate, inclusiv organiștii, claveciniștii și cîntăreții, se strămută în nord și pleacă în Olanda, unde, drept rezultat al revoluției burgheze, protestantismul prinsese rădăcini solide. Ei se perfecționează la Sweelinck în Amsterdam și dau un impuls dezvoltării școlii organistice germane nordice, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai acesteia fiind Scheidt (1587—1654). Acesta a scris mai ales prelucrări de coraluri și în special *variațiuni*, stabilind principii noi de variere, care au fost preluate de organiștii din Hamburg (Reinken) și mai ales din Lübeck (Buxtehude). La Scheidt joacă un mare rol melodiile populare, în primul rînd germane, dar și neerlandeze, franceze, engleze.

Elevii lui Sweelinck perfecționează rapid arta organistică și o aduc la un înalt nivel. Tablouri fantastice într-o succesiune contrastantă urmează recitativelor oratorico-patetice și episoadelor de muzică filozofică profundă : momentele de *toccată* alternează și cu cele de *fugato*.

Spre deosebire de școala germană nordică, ale cărei lucrări sînt caracterizate prin severitate și dramatism interior, în lucrările compozitorilor din sudul Germaniei predomină culorile luminoase, intonațiile suave. Aici arta organistică joacă un rol mai puțin important decît în nordul țării, pe primul loc situîndu-se adesea muzica pentru clavecin. Între reprezentanții școlii germane sudice din secolul XVII se remarcă

[1] De regulă, arta clavecinistică era pe atunci oarecum subordonată celei organistice, călcînd pe urmele ei în ce privește repertoriul și procedeele interpretative.

Johann Froberger, care cultivă, ca şi Kerll şi Muffat, formele capriciilor construite din variaţiuni şi ale variaţiunilor avînd la bază muzica de dans.

Cel mai remarcabil elev al lui Kerll a fost Johann Pachelbel (1653—1706), mare organist şi clavecinist, a cărui creaţie este strîns legată de muzica populară. Este semnificativ faptul că arta lui Pachelbel, format în mediul burghez al oraşului Nürnberg, constituie o nouă confirmare a importanţei Nürnbergului ca centru muzical. Nu e întîmplător faptul că Pachelbel devine capul unei şcoli noi — cea germană centrală, în a cărei creaţie se afirmă, alături de muzica pentru orgă, principalul gen clavecinist al acelei vremi — *suita*.

În acelaşi timp, prind puteri şi trăsăturile democratice şi se îmbogăţeşte tematismul lucrărilor pentru instrumente cu claviatură a compozitorii şcolii germane centrale. Aceste noi trăsături vor contribui la transformarea suitei în *sonată*.

Arta violonistică în secolul XVII

În Germania a luat o mare dezvoltare şi arta violonistică. Este adevărat că acest fenomen a avut loc mai tîrziu decît în Italia, lucru determinat de împrejurările istorice din Germania. Aici, în centrul vieţii muzicale se situa corul protestant de elevi ; în biserică, dintre instrumentele solistice domnea orga ; în cercurile burgheze se acorda preferinţă instrumentelor *de suflat*. De aceea, în Germania interpretarea violonistică nu a căpătat la început importanţa pe care o avea în Italia, unde „violonistul bisericesc" ocupa de multă vreme o poziţie deosebit de însemnată.

Totuşi, la începutul secolului XVII în Germania vioara era răspîndită nu numai în masele populare, ci şi în viaţa muzicală a burgheziei. Este probabil că încă Orlando Lassus a folosit violina în orchestra sa münchineză. În lucrările compozitorilor germani din primul deceniu al secolului XVII (Aichinger, Valentin Hausmann) vioara este numită şi ea între celelalte instrumente, alături de clarinet (Zink), care era pe atunci extrem de popular.

Dacă în Italia muzica pentru vioară era legată la început de genurile şi, respectiv, de formele cantonelor ,i ale sonatelor, în Germania, principalul gen din literatura viorii este suita (mai ales de dansuri, cu includerea unor preludii din ce în ce mai dezvoltate).

Şi în Germania, ca şi în alte ţări, interpretarea violonistică profesională s-a dezvoltat pe baza *muzicii populare*.

De aici, cultivarea de către violonişti a melodiilor caracteristice pentru muzica populară germană şi a unor procedee interpretative specifice : utilizarea viorii ca instrument independent, folosirea registrelor înalte, dezvoltarea tehnicii procedeelor de arcuş *martellato* şi *saltando*, procedeul *scordaturii* (o reacordare permiţînd obţinerea unor acorduri irealizabile la acordajul obişnuit al viorii).

Fondator al şcolii violonistice hamburgheze este socotit a fi Wilhelm Brade care, printre alte lucrări, a scris variaţiuni pentru vioară solo cu bas pe tema unui cîntec popular german.

Importanţi solişti profesionali ai viorii apar în Germania pe la jumătatea secolului XVII, pe baza artei dezvoltate a violoniştilor populari şi a utilizării creatoare a realizărilor violoniştilor italieni şi englezi. Johann Schop (1590—1667, autor al unor suite de dansuri) şi mai ales violonişti

de frunte ca Walter Westhoff (care a scris una din primele suite pentru vioară solo *fără* bas) și cehul Biber, creatorul unor remarcabile sonate pentru vioară cu bas.

În a doua jumătate a secolului XVII a luat ființă o școală violonistică germană, legată de practica muzicală populară, și care și-a găsit expresia artistică cea mai înaltă în sonatele și partitele lui J. S. Bach pentru violină solo fără acompaniament.

Acestea sînt bazele bogate pe care s-a ridicat arta muzicală germană profesională din perioada războiului țărănesc și din primii ani ai Reformei germane — artă strîns legată de cîntecul și dansul popular.

Nu este de mirare că muzicienii germani și lucrările lor s-au bucurat și în alte țări de o înaltă prețuire din partea contemporanilor. Unii muzicieni germani au activat dincolo de hotarele țării lor, de exemplu în Franța, în calitate de profesori de muzică și interpreți.

În vestita operă literară franceză *Roman de la Rose* sînt subliniate calitățile interpreților germani la instrumentele cu arcuș, ei fiind puși alături de flautiștii cehi.

Încă în prima jumătate a secolului XIV, Guillaume de Machault menționează instrumentele de suflat din Alsacia și din Germania.

Și organiștii germani s-au bucurat din timpuri vechi de faimă în alte țări.

Cultura muzicală a umanismului german

În a doua jumătate a secolului XV și în secolul XVI în Germania se încheagă cultura Renașterii. Se înființează societăți și cercuri științifice; se introduc studii umaniste în universitățile germane, al căror număr sporește continuu de-a lungul veacurilor XV și XVI. Încep să se traducă în limba germană lucrările lui Petrarca, *Decameronul* lui Boccaccio, cărora le urmează traducerile în limba germană din istoricii, filozofii și poeții latini. Apar și lucrări ale umaniștilor germani, redactate în spiritul modelelor antice; tiparul se răspîndește rapid.

Punctul culminant în dezvoltarea culturii Renașterii germane este reprezentat prin *Scrisorile oamenilor obscuri*, apărute în anii 1515—1517, produs remarcabil al literaturii filozofico-satirice a întregii Renașteri.

Umanistul german progresist Ulrich von Hutten declară: „pînă acum știința a fost prea puțin prețuită (în Germania); însă acum... intelectul nostru se dezvoltă".

Se manifestă năzuința spre perfecționarea limbii germane, ca o reacție împotriva dominației limbii latine. Umanistul german Heck pune încă în 1601 problema „de ce nu ar elabora germanii în propria lor limbă anumite forme și reguli, pentru ca arta versificației germane să ajungă prețuită de bărbați și de femei".

Astfel, poporul german a creat în epoca Renașterii excelente opere literare și artistice umaniste, de un înalt nivel.

Umanismul german a avut mai ales un caracter erudit și s-a dezvoltat în primul rînd în cercul îngust al intelectualității înaintate și al magnaților laici și clericali, care își asumau un rol de mecenați. În centrul interesului umaniștilor germani se aflau căutările filozofice și studiul clasicilor greci și latini. Este important și faptul că umaniștii germani, spre deosebire de cei italieni, se ocupau cu rîvnă de probleme teologice.

Toate cele expuse mai sus s-au reflectat și în cultura muzicală a Germaniei secolelor XV—XVI.

Se remarcă o întîrziere în dezvoltarea polifoniei germane, în comparație cu școala polifonică, mai de timpuriu cristalizată și mai evoluată, a Franței și, mai ales, cu cea a Țărilor de Jos.

Abia spre sfîrșitul secolului XVI are loc o înflorire considerabilă a culturii Renașterii în Germania.

Capelele corale ale Curții și catedralelor și diferite asociații ale orășenilor devin în epoca Renașterii focare ale muzicii profesionale germane. Mulți compozitori au avut ca profesori muzicieni neerlandezi. Se remarcă printr-o deosebită strălucire capela de Curte a împăratului Maximilian I, pe care Marx l-a numit cu ironie „romantic și cavaleresc" și care, „suferind insuccese la tot pasul", căuta să se consoleze măcar prin fastul exterior al Curții sale. Maximilian iubea muzica și pictura (comenzile lui erau adesea executate de vestitul pictor german Dürer) și s-a înconjurat de compozitori de seamă ca Heinrich Isaac și cel mai mare polifonist german din secolul XVI — Ludwig Senfl.

Isaac s-a stabilit în anul 1495 la Innsbruck, unde a activat pînă în 1517, anul morții sale. El a fost un precursor al marelui compozitor neerlandez Orlando Lassus, care a activat și el în Germania.

Fiind un remarcabil maestru în domeniul polifoniei, Issac și-a însușit cu finețe trăsăturile caracteristice ale cîntecului popular german și a știut să creeze o melodică ce reflectă fidel înțelesul textului intonat, folosind aici mijloace de expresie variate, între altele, utilizînd pe scară largă întîrzierile. Alături de crearea unor imagini muzicale expresive, corespunzînd celor mai fine nuanțe ale textului, Isaac nu a evitat nici subiectele mai grosolane, în cîntece ca acela care începe cu cuvintele „Un țăran avea o fiică, ce nu voia să rămînă fecioară".

În jurul lui Isaac se grupează, în frunte cu Heinrich Finck (1445—1527), prima generație de polifoniști germani, contemporani cu Josquin : Adam Fulda, Hofhaimer, Stoltzer și alții.

Generația următoare de polifoniști germani este legată în mare măsură de protestantism ; reprezentanți ai ei sînt Johann Walther și cel dintîi compozitor polifonist *german* de seamă, Ludwig Senfl (1492—1555), care a fost elev al lui Isaac și după moartea profesorului său i-a luat locul.

Născut la Zürich, Senfl a fost cantor la capela Curții din Innsbruck pe timpul lui Isaac, iar mai tîrziu s-a stabilit la München. Este deosebit de importantă creația lui Senfl în domeniul cîntecului laic. În lucrările sale, el creează imagini inspirate și produce o impresie profundă cu ajutorul unor mijloace simple. El supune melodiile populare unei prelucrări polifonice măiestrite, realizînd o mare plasticitate și expresivitate.

Creația lui Senfl constituie culmea muzicii componistice germane din perioada Renașterii. El a folosit tezaurul cîntecelor populare ale patriei sale și, în același timp, și-a însușit realizările polifoniei neerlandeze.

Dintre compozitorii germani din perioada următoare se remarcă în mod deosebit Hans Leo Hassler. Acesta s-a născut în anul 1564 la Nürnberg, a avut ca profesor pe marele compozitor venețian Andrea Gabrieli, iar mai tîrziu a activat mai ales la Nürnberg și Dresda. Hassler a murit în anul 1612.

Cea mai importantă creație a lui a fost culegerea de cîntece germane intitulată *Noi cîntece germane vesele*, publicată în anul 1601.

Lucrările lui Hassler în spiritul cîntecului popular, strînse în această culegere, se remarcă prin imaginile caracteristice desprinse din viața poporului german, prin marea prospețime, ușurință și flexibilitate în conducerea vocilor. Cu ajutorul folosirii măiestrite a mijloacelor armonice și contrapunctice, Hassler realizează o intonare expresivă a textelor. Astfel, însușindu-și și prelucrînd creator experiența maeștrilor italieni și neerlandezi, Hassler creează stilul polifonic popular național german.

În creația mai multor compozitori germani din anii următori se dezvoltă o nouă trăsătură caracteristică — *stilul de concert*. Astfel, Schein pune față în față unele motive la diferite voci; mai întîi două, iar apoi și trei voci variază și ornamentează melodia diferitelor secțiuni ale coralului.

Alteori, Schein întruchipează plastic, pregnant imaginile textului într-o melodică liberă de *arioso*, atingînd o mare forță dramatică.

Un alt polifonist german, Scheidt, a scris, alături de concertele vocale polifonice, și concerte pur instrumentale. Așa sînt cele *70 de simfonii în maniera concertului*, create de el în anul 1644.

Scheidt a jucat un rol conducător și în dezvoltarea artei organistice germane, ale cărei prime realizări sînt legate de activitatea lui Pretorius.

Heinrich Schütz (1585—1672), cel mai de seamă compozitor german din perioada ce precede apariția lui Bach, a însumat și a ridicat pe o nouă treaptă realizările maeștrilor dinaintea sa și a știut să utilizeze creator pe o bază germană națională cele mai importante cuceriri ale maeștrilor germani și străini, în primul rînd ale celor venețieni.

Particularitățile polifoniei germane din secolele XV—XVI

Cu toate deosebirile în ce privește orientarea creatoare și individualitatea diferiților maeștri, polifonia Renașterii germane prezintă o serie de trăsături comune.

Prima dintre acestea este caracterul de cult al principalelor genuri polifonice germane din acea perioadă (predomină antifoanele, responsoriarele, psalmii, imnurile și, în sfîrșit, cîntecele religioase în formă de motet).

Melodica compozitorilor enumerați este legată intonațional de cîntecul popular german și de aceea posedă trăsături naționale specifice.

În muzica germană predomină lucrările polifonice corale, care se remarcă prin caracterul masiv, uneori greoi, al sonorității și abundă în note de pasaj, încrucișări de voci, anticipații și întîrzieri.

Un rol conducător este jucat de *cantus firmus*, nu numai în lucrările destinate bisericii, ci și în cîntecele executate în cadrul familiei.

Spre deosebire de caracterul finit, proporționat al lucrărilor polifonice italiene și, într-o oarecare măsură, și al celor franceze, polifonia germană din timpul Renașterii se remarcă printr-o considerabilă lipsă de echilibru atît din punct de vedere ritmic, cît și melodic și armonic.

Abia în ultima perioadă compozitorii înaintați au început să acorde o mare atenție genurilor lirice laice.

În concluzie, nici chiar cei mai de seamă compozitori germani de la sfîrșitul secolului XV și din secolul XVI nu au atins nivelul școlilor polifonice franco-flamandă, italiană, poloneză, spaniolă; creația lor a avut mai mult o importanță locală.

Maeștrii-cîntăreți

În secolul XVI a ajuns la o dezvoltare considerabilă arta așa-numiților maeștri-cîntăreți *(Meistersinger)*. Izvoarele artei maeștrilor-cîntăreți erau înrudite într-o oarecare măsură cu cultura cavalerească a minnesangului [1]; ei au fost figuri reprezentative ale breslelor din orașele germane medievale. Cele mai renumite au fost grupările de maeștri-cîntăreți din Nürnberg, Augsburg, Mainz și alte orașe.

În perioada dezvoltării breslelor medievale, aceste grupări de „maeștri ai cîntului", alcătuite din meseriași, nu constituiau oficial o breaslă muzicală. Fiecare din membrii lor făcea parte dintr-o breaslă oarecare (a cizmarilor, a tinichigiilor etc.), în funcție de profesiunea sa principală, iar în gruparea maeștrilor-cîntăreți el se ocupa de muzică pentru propria sa plăcere. Astfel, maeștrii-cîntăreți nu erau muzicanți profesioniști, spre deosebire de caracterul profesionist al corporațiilor jonglerilor și menestrelilor.

În rîndul maeștrilor-cîntăreți erau primiți *numai* reprezentanții vîrfurilor burgheziei — meșterii membri ai breslelor. Arta lor muzicală se remarca printr-un conservatorism considerabil și avea mai ales un caracter religios.

Perioada înfloririi artei maeștrilor-cîntăreți se situează în secolele XV—XVI. Către sfîrșitul secolului XVI au fost fixate o serie de reguli cu valoare de canon, caracteristice pentru arta maeștrilor-cîntăreți. Puschmann, elev al lui Hans Sachs, a reunit aceste reguli într-un codex alcătuit de dînsul și numit de către maeștrii-cîntăreți *Tabulatură*.

Majoritatea imaginilor muzical-poetice ale maeștrilor-cîntăreți sînt religios-filozofice sau desprinse din viața de toate zilele. O poetizare oarecum primitivă a vieții burgheze de fiecare zi, în lumina unor meditații contemplative cu caracter religios-filozofic, formează aici conținutul predominant.

Dar mai există încă o linie importantă — slăvirea propriei arte muzical-poetice și, în legătură cu ea, și a propriei măiestrii profesionale.

Melodiile se desfășurau de regulă în așa-numitele moduri naturale sau bisericești. Ca stil intonativ, ele erau de obicei depărtate de creația de cîntece populare și se remarcau prin artificialitatea, cerebralismul și insuficienta expresivitate a melodiilor.

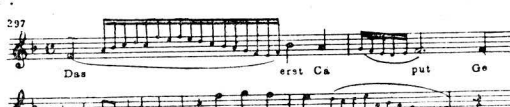
Lucrările maeștrilor-cîntăreți erau în mod obligator *monodice* : polifonia nu era admisă. Nu era admis nici acompaniamentul instrumental cît de puțin dezvoltat.

Creația și execuția melodiilor maeștrilor-cîntăreți era supusă unei reglementări scrupuloase, extrem de detaliate. Tabulatura maeștrilor-cîntăreți era alcătuită din *reguli* care împiedicau dezvoltarea liberă și viguroasă a talentului creator și progresul muzicii ; ea era subordonată spiritului de breslă.

Era reglementat pînă în cele mai mici amănunte numărul de silabe ale textului versificat ; erau enumerate precis cazurile în care se admitea introducerea unor „înfloriturî" *(Blümlein)*, oprirea pe un ton determinat, alegerea într-un caz anumit a cutărui mod etc.

[1] După o tradiție care este, poate, legendară, cea mai veche grupare de maeștri-cîntăreți a fost fondată la Mainz de minnesängerul Heinrich Frauenlob. Minnesängeri ca Walter von der Vogelweide și Wolfram von Eschenbach au avut și ei legături cu mișcarea orășenească, tînără pe atunci, a maeștrilor-cîntăreți.

Iată exemplul unor „floricele" retorice tipice, în spiritul lui Beckmesser :



În unele cazuri se remarcă elemente de muzică imitativă : de exemplu, în lucrarea «Cîntecul poștalionului» este reprodus semnalul cornului poștalionului.

Nivelul unor asemenea procedee descriptive superficiale nu a fost însă depășit.

Cu tot caracterul benevol al intrării în grupările de maeștri-cîntăreți, oricine era primit în ele trebuia să-și ia obligația de a se supune codexului de reguli stabilit. Apoi, timp de mai mulți ani, el urca o anumită scară ierarhică, fiind supus, cu ocazia fiecărei treceri pe o treaptă superioară, la o probă specială, legată de o procedură complicată [1].

«Judecătorii» (mai exact „marcatorii" — *Merker*) erau aleși dintre pedanții scolastici ; în momentul probei, ei luau loc într-un chioșc special și marcau cele mai mici abateri de la tabulatura prescrisă, chiar și în cazul cînd aceste abateri erau justificate printr-o cerință obiectivă, întemeiată, a individualității creatoare a unui artist care refuză să se supună dogmei ucigătoare a regulilor convenționale.

Numai cel care trecea cu succes acest examen preliminar era admis la festivitatea publică, la care, după o nouă probă, i se înmînau semnele distinctive corespunzînd titlului cucerit.

Era deosebit de periculoasă pentru dezvoltarea progresistă a creației interzicerea compunerii unor cîntece care *să aminteasc*ă pe cele deja existente, fiind astfel exclusă posibilitatea folosirii a ceea ce era mai bun în moștenirea creației populare și a minnesangului. În același timp, maeștrilor-cîntăreți *nu le era permis* să publice propriile lor lucrări sau să le răspîndească în vreun alt fel (căci fondul de cîntece al fiecărei grupări constituia proprietatea inalienabilă a colectivului respectiv). Era de asemenea oprită executarea, la reuniunile de maeștri-cîntăreți, a lucrărilor publicate de alții. Astfel s-a creat o situație în care, din cauza legilor draconice care împiedicau folosirea celor mai bune produse ale artei muzicale din trecut și prezent, pînă și cei mai talentați dintre maeștrii-cîntăreți erau nevoiți să bată pasul pe loc. Iar celor mai puțin înzestrați nu le rămînea, dată fiind situația, decît să se consume în eforturi sterile sau să cultive o originalitate de suprafață.

De asemenea, trebuie să se țină cont și de orientarea religioasă a artei maeștrilor-cîntăreți, vădit anticatolică, însă legată strîns cu pro-

[1] Dacă cel supus examenului reușea să execute în mod satisfăcător o serie de melodii *străine* pe text *străin*, el căpăta titlul de „cîntăreț" (*Sänger*) ; dacă era capabil să redacteze un text *propriu* (în concordanță cu regulile stabilite) pe o melodie *străină*, i se acorda titlul de „poet" (*Dichter*). Numai în cazul cînd se dovedea în stare să creeze o melodie *proprie* pe un text *propriu*, cel examinat căpăta titlul de „maestru" (*Meister*).

testantismul. Această adeziune la luteranism a poeziei și muzicii maeștrilor-cîntăreți nu era decît naturală : și în religia protestantă, ca și în arta maeștrilor-cîntăreți, se manifestă trăsăturile moderației burgheze, pedantismul și mărginirea.

Dar au existat și excepții.

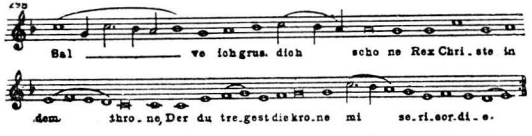
Hans Sachs

Creația poetică și muzicală a celui mai de seamă reprezentant al artei maeștrilor-cîntăreți — Hans Sachs — a fost deosebit de progresistă și strălucită. Acesta s-a născut la Nürnberg în anul 1494 ; după absolvirea școlii elementare, a intrat ucenic la un cizmar, întreprinzînd în același timp studierea artei maeștrilor-cîntăreți. Anii de peregrinări, obligatorii în biografia oricărui meseriaș german, îl fac să cunoască noi locuri, moravuri și obiceiuri. Apoi, Sachs se stabilește la Nürnberg, unde practică tot restul vieții sale meseria de cizmar. Cu toată educația sa destul de limitată, Sachs a studiat singur poezia și literatura mai multor popoare și epoci, acordînd o atenție deosebită trecutului patriei sale.

Autor excepțional de fecund (el a creat nu mai puțin de 4270 de lucrări, între care cele 13 vestite «cîntece ale maestrului»), Sachs a devenit deosebit de iubit în popor datorită cîntecelor sale în spirit popular și «glumelor», «farselor» sale (*Schwänke*). Se știe că maestrul cînta cu plăcere la chitară și nu pregeta să folosească în cîntecele sale melodii de stradă larg răspîndite.

Sachs a murit în anul 1576, adînc venerat ca poet și compozitor celebru al vremii sale.

Una din cele mai reușite lucrări ale lui Sachs este așa-numita «Melodie de argint» (*Silberweise*) :



Aici nu se poate nega prezența unei încordări emoționale severe și mărețe și, în același timp, a unui melos reținut, cu un suflu larg, derivînd în esența sa din creația de cîntece populare.

Pentru acest cîntec, ca și pentru alte lucrări ale maeștrilor-cîntăreți, este caracteristică o structură specială — așa-numita *Barform*.

Un alt maestru-cîntăreț important, reprezentant al noii generații, este Adam Puschmann, elev al lui Sachs. Croitor de meserie, el a colindat în peregrinările sale întreaga Germanie sudică, iar mai tîrziu, stabilit la Nürnberg, a devenit elevul lui Sachs și maestru remarcabil. Ca și alți maeștri-cîntăreți, alături de poezie și muzică el a scris și lucrări teatrale și, de asemenea, a publicat un tratat special unde sînt formulate regulile meistersang-ului german (1572).

În arta maeștrilor-cîntăreți, ca și în cîntecele protestante, s-a manifestat influența muzicii cehe ; ca mărturie poate servi, printre altele, figura interesantă a unuia dintre primii maeștri-cîntăreți, Michael Behaim sau Böhm (1416—1474), de origină cehă, care a călătorit din oraș în oraș, executînd lucrările sale la reuniunile maeștrilor-cîntăreți.

La începutul secolului XVII, arta maeștrilor-cîntăreți își trăiește declinul. La aceasta a contribuit într-o mare măsură Războiul de 30 de ani, care s-a reflectat în modul cel mai funest în viața orașelor și a satelor și a cauzat o puternică decadență a întregii culturi germane. Însă au existat și cauze interne care au împiedicat dezvoltarea mai departe a meistersang-ului, și anume, spiritul de breaslă retrograd, formalismul și limitarea, care au adus în mod inevitabil arta maeștrilor-cîntăreți la un punct mort. Heine, vorbind despre maeștrii-cîntăreți, îi ia în derîdere, numindu-i „trubadurii onorabilei bresle a cizmarilor".

Pe baza celor expuse, este ușor de înțeles pentru ce, cu toată marea răspîndire în orașele medievale a grupărilor de maeștri-cîntăreți, creația lor, cu rare excepții, nu posedă prea mare valoare artistică.

Cultura muzicală din perioada Reformei

În primele decenii ale secolului XVI ia naștere mișcarea *Reformei* germane, care a constituit prima mare bătălie decisivă a burgheziei germane împotriva feudalismului. În primele stadii ale luptei burgheziei pentru eliberarea sa, revoluțiile burgheze căpătau o nuanță religioasă, pentru că în evul mediu nu era cunoscută decît o singură formă a ideologiei : religia, teologia. Biserica era autoritatea supremă care consfințea orînduirea feudală existentă. În aceste condiții, după cum a arătat Engels, orice atac împotriva feudalismului trebuia să ia forma unei erezii religioase. În ultimă instanță, și în timpul așa-numitelor războaie religioase din secolele XV—XVI erau în joc în primul rînd interesele materiale ale burgheziei pe cale de formare, la fel ca și în crizele interne de mai tîrziu ale țărilor europene, cu singura diferență că în secolele XV—XVI lupta de clasă lua o aparență religioasă.

Astfel, opoziția revoluționară împotriva feudalismului, sub formă religioasă, străbate ca un fir roșu întregul ev mediu, începînd cu erezia țăranilor și a orășenilor săraci din Franța de sud a secolelor XII—XIII și cu mișcarea condusă de Wyclif în Anglia și mergînd pînă la mișcarea de eliberare națională a husiților și taboriților cehi, ale cărei principii au fost dezvoltate ulterior, la sfîrșitul secolului XV și la începutul secolului XVI, de către reprezentanții populației orășenești sărace și ai burgheziei germane.

Orientarea anticatolică *deosebit de puternică* a diferitelor pături ale societății germane s-a manifestat tocmai în Germania, pentru că în această țară situația era mai grea ca oriunde. În condițiile fărîmițării teritoriale și ale dezvoltării economice neuniforme, în Germania trebuia să izbucnească cu o forță deosebită lupta împotriva apăsării insuportabile a bisericii catolice, care constituia o povară în plus pe umerii maselor de oameni ai muncii din Germania, și așa exploatate sălbatic de clasele dominante — principii, nobilimea, clerul, vîrfurile burgheziei.

Iobagii erau storși de ultima lor picătură de sînge, în timp ce prelații „plini de osîndă", episcopii îmbuibați și alți demnitari ai bisericii duceau o viață de huzur și petreceri, iar clasa pe care ei o reprezentau era din ce în ce mai putredă și descompusă.

La începutul secolului XVI, situația din Germania a devenit deosebit de încordată : lupta țăranilor împotriva magnaților laici și clericali era în toi ; la fel și lupta micilor burghezi împotriva vîrfurilor burgheziei, precum și lupta acestora din urmă și a nobilimii împotriva împăratului.

Şi peste tot apărea ca un fir roşu ura faţă de catolicism, de papă şi de clerul catolic. Magnaţii şi cavalerii, burghezii şi ţăranii s-au ridicat unanim împotriva Romei.

În aceste condiţii ale revoluţiei religioase burgheze din Germania secolului XVI, teza lui Luther a „mîntuirii omului numai prin credinţă", opusă celei a catolicismului, care proclama „mîntuirea prin fapte bune", a jucat un rol progresist. Principiul lui Luther impunea concluzia că „mîntuirea" sufletului fiecărui om se află în propriile sale mîini şi nu necesită o „absolvire de păcate" oficială, şi astfel se ajungea la fundamentarea morală a drepturilor omului. O asemenea lozincă îi făcea pe oamenii înaintaţi ai vremii „să mediteze asupra lor înşişi" şi să lupte pentru propriile lor drepturi, fapt care apropie mişcarea Reformei de mişcarea Renaşterii.

În Germania, Reforma a avut un ecou puternic şi în domeniul muzicii, căreia Luther şi alţi reprezentanţi ai protestantismului i-au acordat o extrem de mare importanţă : „Muzica înveseleşte pe oameni, îi face să-şi uite mînia, înlătură trufia şi alte defecte... Tineretul trebuie totdeauna deprins cu muzica, căci ea făureşte oameni îndemînatici, pricepuţi la toate". Astfel, mişcarea Reformei nu socotea muzica un lux, ci un fel de „pîine de toate zilele" : ea era destinată să joace un mare rol în propaganda protestantismului.

Ideologia Reformei s-a reflectat cel mai pregnant în conţinutul ideologico-emoţional şi în mijloacele de expresie muzicală ale *coralului protestant.*

Coralul protestant

Coralul protestant a fost la început cîntatul monodic în cor al unui text religios protestant în limba germană. Cu trecerea timpului, termenul de coral protestant a început să desemneze şi psalmii germani, şi cîntatul bisericesc protestant luat în întregime.

Coralul protestant se baza pe prelucrări de cîntece populare germane, de lucrări ale maeştrilor-cîntăreţi, de imnuri şi secvenţe răspîndite ale cultului catolic. Coralul protestant a utilizat pe scară largă melodii slave (ale aşa-numiţilor «fraţi cehi» care s-au refugiat în masă în Germania după înfrîngerea husiţilor), precum şi cîntece populare franceze şi italiene ; adesea, la textul religios erau adaptate melodii cu caracter dansant sau de dragoste.

Conţinutul ideologic şi emoţional al coralului protestant a reflectat întru totul ţelurile şi problemele ideologiei Reformei : demascarea catolicismului, îndemnurile la bărbăţie şi tenacitate în luptă, credinţa în victoria asupra inamicului, — toate acestea sînt exprimate în imagini melodice austere, virile, adesea severe.

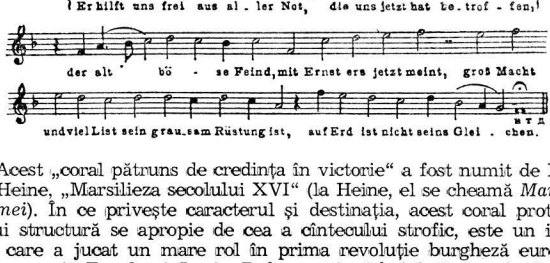
Conţinutul ideologico-emoţional al coralului protestant este variat. Găsim aici şi expresia unor stări lirice, cînd îndurerate, cînd vesele, şi motive religioase caracteristice pentru protestantism : căinţa, supunerea faţă de providenţă. Toate acestea sînt trăiri tipice ale poporului german din acea vreme ; textul religios al coralului protestant constituia numai un veşmînt exterior al lor.

Conţinutul coralului protestant a determinat folosirea unor mijloace de expresie caracteristice : apropierea de intonaţiile de cîntec popular,

ritmul măsurat, cu durate egale şi cu frecvente opriri pe fermate ; o monodie strictă (căci în execuţia la unison era uşor să se obţină contopirea textului şi a motivului intonat de sute de voci, într-o desfăşurare unică, omogenă, a melodiei). Pentru coralul protestant erau caracteristice aşa-numitele moduri bisericeşti sau naturale.

Devenind baza unor lucrări cu factură polifonică, coralul protestant a trecut, pentru o mai mare claritate şi o mai uşoară memorare, de la tenor (vocea a doua de jos) la vocea superioară, ceea ce facilita executarea lui de către toţi credincioşii.

Între autorii textelor şi ai muzicii coralului protestant trebuie menţionat Martin Luther (de altfel, rămîne discutabil dacă numeroasele coraluri care i-au fost atribuite îi aparţin într-adevăr. Se pare că dînsul a fost autorul coralului *Eine feste Burg ist unser Gott* („Dumnezeul nostru e o cetate puternică...").



Acest „coral pătruns de credinţa în victorie" a fost numit de Engels, după Heine, „Marsilieza secolului XVI" (la Heine, el se cheamă *Marsilieza Reformei*). În ce priveşte caracterul şi destinaţia, acest coral protestant, a cărui structură se apropie de cea a cîntecului strofic, este un imn de luptă, care a jucat un mare rol în prima revoluţie burgheză europeană (aşa au numit Engels şi Lenin Reforma şi războiul ţărănesc), devenind stindardul maselor ţărăneşti şi al păturii orăşeneşti democratice în lupta împotriva bisericii feudale şi a feudalilor laici. Reprezentanţii Reformei opuneau coralul protestant muzicii catolicismului, neinteligibile pentru masele largi populare din cauza textului latin şi a facturii muzicale complexe.

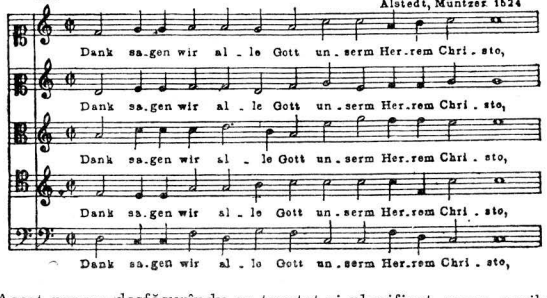
Atribuind o imensă importanţă coralului protestant, Luther cerea oricărui învăţător de şcoală să ştie să cînte şi admitea în rîndul predicatorilor numai oameni care posedau cunoştinţe de muzică şi o practică muzicală.

Reforma lutheranâ burgheză, cu caracterul ei moderat, se deosebeşte radical de mişcarea anabaptiştilor („cei botezaţi din nou"), condusă de Thomas Müntzer: „Cea mai măreaţă figură a războiului ţărănesc — (menţionează Engels) —, care s-a pus în fruntea luptei populare, îndemnînd pe ţărani şi sărăcimea oraşelor să creeze prin revoluţie o nouă orînduire, bazată pe egalitate socială şi pe abolirea proprietăţii private. Müntzer şi ceilalţi „conducători entuziaşti ridicaţi dintre meseriaşi" au aplicat o întreagă serie de măsuri progresiste, în sensul unei largi democratizări : ei au fost cei dintîi care au abolit serviciul religios catolic în

limba latină, introducînd în biserica din Alstedt, începînd din anul 1523, limba *poporului*. Spre deosebire de Luther, care admitea şi folosirea polifoniei catolice alături de coralul protestant, Müntzer cerea ca în serviciul bisericesc să fie utilizate *numai cîntece germane* şi nu ezita să modifice textul religios cu ocazia adaptării lui la noile melodii populare. Cu mult înaintea lui Osiander (care, începînd din anul 1586, situa sistematic melodia conducătoare a coralului protestant la vocea superioară), adepţii lui Müntzer au trecut melodia principală la vocea superioară şi au asigurat rostirea concomitentă la toate vocile a aceloraşi silabe ale textului, ceea ce a determinat simplitatea, claritatea şi accesibilitatea laturii muzicale a serviciului religios al lui Müntzer. Mai multe cîntări ale lui Müntzer au intrat ulterior în uzul bisericii lutherane.

Reformele lui Müntzer din domeniul cîntului protestant s-au bucurat de un enorm succes în masele largi populare. „Întreaga ţară e martoră, — scrie Müntzer mai tîrziu, — că poporul sărman şi dezmoştenit era aşa de însetat de adevăr, încît toate străzile erau înţesate de oamenii adunaţi de pretutindeni să asculte serviciul religios, cîntatul psalmilor şi predica din Alstedt“ [1].

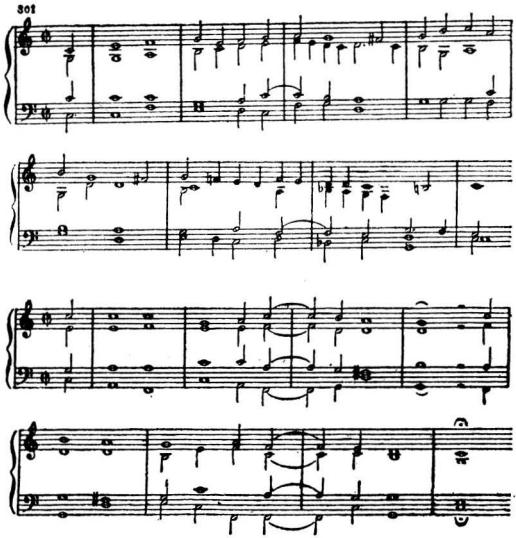
O imagine a simplităţii şi claritătii laturii muzicale a serviciului religios instituit de Müntzer la Alstedt ne este oferită de o culegere cuprinzînd 82 de cîntece religioase pe cinci voci, publicată la Nürnberg în anul 1616. Aici este semnificativă expunerea melodiei de bază *la vocea superioară* şi unitatea declamaţiei (toate vocile rostesc concomitent aceleaşi silabe ale textului, fiecărei note corespunzîndu-i o singură silabă) :



Acest proces desfăşurîndu-se treptat şi planificat, avem posibilitatea ca, în urma comparării diferitelor redactări ale uneia şi aceleiaşi lucrări incluse în culegeri diferite, să urmărim *cantus firmus* în trecerea lui de la tenor la soprano.

[1] Müntzer a devenit la sfîrşitul anului 1522 predicator în oraşul Alstedt din Turingia. Poporul venea din multe oraşe ca să asculte predicile lui. Criticile lui la adresa clerului şi a feudalilor laici erau pe placul păturilor largi ale populaţiei. În Alstedt, Müntzer a înfiinţat o societate secretă, al cărei obiectiv era fondarea unei „împărăţii a egalităţii frăţeşti, a libertăţii şi a bucuriei... Totul trebuia să fie comun — munca şi avutul ; fiecare urma să primească după nevoile sale“. (Zimmermann W., *Istoria războiului ţărănesc din Germania*, vol. I, M., 1937, pag. 142—143).

Dacă în armonizarea lui Siegmund Hemmel (1569) coralul se mai află încă la tenor, la Osiander (1586) acelaşi coral merge la vocea superioară :



Cel mai vechi compozitor al mişcării protestante — dacă nu-l punem la socoteală pe Luther, a cărui calitate de compozitor este contestată — a fost Johann Walther cel Bătrîn, prieten al lui Luther, care a publicat, din îndemnul acestuia, în anul 1524, prima culegere de piese protestante germane.

Lucrările din această culegere a lui Walther sînt scrise la patru voci şi se împart în două categorii. Prima şi cea mai simplă foloseşte stilul cîntecului polifonic arhaic — transparent, acordic, trăgîndu-şi izvoarele din *Culegerea lui Locheimer* despre care am mai vorbit. Aici, melodia principală se situează la tenor. Se mai străvăd încă trăsături ale cîntecului arhaic, însă tipul armonizării este specific pentru Walther.

A doua varietate a facturii polifonice a unora din piesele cuprinse în culegerea lui Walther este caracteristică pentru polifonia germană : tenorul totdeauna vocal, constituie un fel de pivot [1] care străbate întreaga lucrare, în timp ce vocile extreme, pur instrumentale, formează un fel

[1] Toate exemplele sînt date în aceeaşi tonalitate.

de „cadru" : ele par a se împleti în jurul tenorului, însoțindu-l și încadrîndu-l de la un capăt la altul al lucrării [1].

Un pas mai departe pe drumul dezvoltării muzicii protestante polifonice a fost creația lui Ludwig Senfl, poate cel mai de seamă polifonist german al acelei vremi (compozițiile lui, alături de lucrările altor polifoniști de frunte, au fost incluse în *Culegerea de cîntece* a lui Georg Rhaw, publicată în anul 1544).

Alături de muzica pe text german, în serviciul religios protestant era admisă și executarea unei muzici cu o factură destul de complexă și cu întreg textul în limba latină. Aceasta din cauză că, alături de cintul întregii mase de credincioși, la serviciul religios protestant puteau să ia parte și cîntăreți profesioniști, care la început se adunau în prima zi a fiecărei luni [2].

Importanța culturii muzicale a Reformei

Pentru a evalua importanța culturii muzicale germane din perioada Reformei, trebuie avut în vedere că în ideologia lor, inclusiv în concepțiile lor estetice și practica muzicală, reprezentanții Reformei germane au reflectat unele principii umaniste. Desigur, aceasta este o trăsătură pozitivă a culturii muzicale a protestantismului. Mai sus am arătat ce rol important a jucat muzica Reformei în mișcarea revoluționară a țăranilor și a păturii orășenești sărace.

Numeroase melodii care răsunau în timpul marșurilor, al bătăliilor, al odihnei erau împrumutate din creația populară, s-au fixat în practica muzicală a păturilor largi ale populației satelor și orașelor și au introdus intonații proaspete în viața muzicală a Germaniei din vremea Reformei.

În condițiile creșterii interesului față de *muzica populară în limba maternă* se dezvoltă și muzica profesională, mai ales de factură polifonică. Se ridică o serie de compozitori germani remarcabili ai secolului XVI și ai începutul secolului XVII. Reflectînd în cele mai bune lucrări ale lor dragostea de libertate și tradițiile democratice ale țării lor, acești compozitori au utilizat o sferă largă de mijloace de expresie. Obținînd rezultate importante în elaborarea unei noi varietăți a polifoniei, ei au acordat în același timp o atenție deosebită vocii superioare, ceea ce a contribuit la dezvoltarea *unui stil polifonic pe bază melodică*.

În același timp s-au vădit și în domeniul muzicii acele trăsături echivoce, contradictorii ale protestantismului, care — după cum au arătat clasicii marxismului în mod exhaustiv — au determinat atît importanța istorică progresistă a Reformei germane, cît și slăbiciunile și trăsăturile ei negative, legate de poziția socială și ideologia burgheziei germane.

În concluzie, coralul protestant, care în secolul XVI a jucat un mare rol ideologico-organizatoric, își pierde ulterior importanța ; patosul lui din primele timpuri dispare ; caracterul, trăsăturile stilistice și procedeele lui se canonizează, se anchilozează și devin (la fel cum s-a întîmplat și în cazul muzicii catolicismului) niște dogme rupte de practica muzicală.

Cunoscutele cuvinte ale lui Engels, care a afirmat că după eșecul Războiului țărănesc din anul 1525 „Germania a fost ștearsă pentru două

[1] Aceasta constituie diferența principală față de polifonia franco-flamandă, unde tenorul se fragmentează în motive scurte, care trec sub forma unei imitații continuie prin toate vocile.

[2] La *calende* (numele latin a primei zile a fiecărei luni) de unde denumirea acestor asociații — «frățiile calendelor» (*Calendbrüder*).

sute de ani de pe lista națiunilor europene active din punct de vedere politic", pot fi aplicate, în ultimă instanță, și în domeniul muzicii germane din acei ani.

Arta monumentală, de o înaltă ținută etică, a lui Heinrich Schütz și, mai ales a lui J. S. Bach, va dărui un nou suflu de viață moștenirii coralului protestant.

10. CONCEPȚIILE DE TEORIE ȘI ESTETICĂ MUZICALĂ DIN EPOCA RENAȘTERII

Trăsăturl generale

În epoca Renașterii, diferite țări ale Europei occidentale au marcat realizări extrem de importante în domeniul teoriei muzicii și al esteticii muzicale. Acest fapt a fost legat într-o mare măsură de avîntul general al gîndirii filozofice, de interesul sporit față de problemele estetice, de formularea unor întrebări în legătură cu esența și destinația diferitelor genuri de artă [1]. Reprezentanții avansați ai teoriei muzicale elaborau în acea vreme mai ales notația muzicală legată de dezvoltarea, îmbogățirea și sistematizarea ritmului în muzica componistică ; în al doilea rînd, alteratia în limitele modurilor bisericești ; în al treilea rînd, problemele transpoziției și fenomenele asociate cu ea ; în al patrulea rînd, polifonia, știința contrapunctului ; în al cincilea rînd, problemele acordajului instrumentelor.

Perfecționarea decisivă în domeniul notației mensurale a fost realizată la Paris și la Florența în perioada începutului Renașterii (secolul XIV).

Inovațiile reprezentanților „Artei noi" erau legate atît de învățătura despre consonanțe și disonanțe cît și de dezvoltarea mai departe a notației mensurale.

Încă din secolul XIV, teoreticianul italian Marchetto din Padova declară că „urechea este cel mai bun judecător în muzică" și că modurile bisericești par antinaturale : el socotea natural tetracordul major *ut, re, mi, fa*. Spre deosebire de reprezentanții conservatori ai artei vechi, el a utilizat pe scară largă muzica cromatică și a anticipat principiile notației mensurale.

Philippe de Vitry

Condamnarea muzicii alterate, care era socotită „falsă", este combătută cu o și mai mare îndrăzneală de compozitorul, teoreticianul și umanistul cu cultură multilaterală Philippe de Vitry din Paris. În tratatul său *Ars nova*, ridicîndu-se în apărarea cromatismelor, Vitry declară : „Muzica numită falsă nu e cîtuși de puțin falsă ; din contră, ea este corectă și necesară".

Sub presiunea practicii muzicale, Philippe de Vitry declară consonanțe terțele și sextele, socotite pe atunci combinații disonante de sunete, fundamentează dreptul la existență al măsurii de doi timpi și al mișcării contrare a vocilor, introduce în muzica mensurală notarea duratelor mici (minimele și semiminimele) etc. Toate acestea trebuiau să contribuie, după cuvintele lui, la încetățenirea „noii maniere a scriiturii muzicale".

[1] Trebuie să aibă în vedere că dezvoltarea esteticii muzicale a reflectat, într-o mare măsură, în felul său, evoluția esteticii luate în totalitatea sa.

Compozitorii și teoreticienii limitează tot mai mult sfera utilizării intervalelor de octavă, cvintă, cvartă și a unisonului, singurele legitime în perioada dominației *organum*-ului, și în schimb, saturează muzica tot mai mult cu *terțe și sexte* care, după cum se știe, pînă în secolul XII erau socotite disonanțe și, ca atare, evitate cu grijă în practica muzicală scrisă a cercurilor culte, deși ele continuau, indiscutabil, să fie folosite în polifonia populară.

Este semnificativ faptul că terțele și sextele au fost *pentru prima oară* declarate *consonanțe imperfecte* sub presiunea practicii muzicale populare în tratatele reprezentanților înaintați ai teoriei muzicale din secolul XIII.

Totodată, compozitorii profesioniști introduceau și subliniau cu tot mai multă îndrăzneală importanța *acordurilor* din trei sau chiar patru sunete, în care începea să joace un rol important intervalul de terță. Treptat este înțeleasă funcțiunea sensibilei superioare și importanța modal-funcțională a cadențelor.

O altă considerabilă realizare artistică este marele pas înainte pe drumul cuceririi *tematismului*. Prezența unor teme pregnante individualizate și în același timp tipice, era condiția preliminară necesară, fără care era cu neputință să se realizeze *legătura internă* dintre diferitele voci. De aceea, abia acum, în condițiile cristalizării tematismului, compozitorii reprezentanți ai curentului *Ars nova* au început să-și însușească și principiile de bază ale *imitației*, mergînd pînă la aplicarea în unele cazuri a unor procedee ale dezvoltării polifonice, ca repetarea temei în mișcare contrară, în oglindă, în diminuare etc.

Năzuința de a realiza o conducere tot mai independentă a unor melodii care sună concomitent l-a făcut pe Philippe de Vitry și pe adepții săi să interzică octavele și cvintele paralele, care constituiau un procedeu atît de natural al conducerii vocilor în perioada dominației organum-ului. Astfel, faimoasa interzicere a octavelor și cvintelor paralele, care ulterior a fost blamată de atîtea ori, a jucat pe atunci un rol progresist în dezvoltarea mișcării independente a vocilor. Interzicerea mișcării paralele a permis învingerea rămășițelor principiului arhaic al paralelismelor de cvartă, cvintă și octavă, care încătușau conducerea liberă, independentă a vocilor.

Nu trebuie însă supraevaluat caracterul progresist al inovațiilor lui Philippe de Vitry și al altor reprezentanți ai «Artei noi». Ei se complăceau în speculații abstracte, caracteristice pentru concepția mărginită despre lume din vremea feudalismului.

Astfel, Philippe de Vitry, precursor direct al umanismului, perspicace „iscoditor al naturii" (cum îl numește Petrarca) ,a fost în același timp și un raționalist dogmatic cu vederi înguste, adept al principiilor calculului matematic în domeniul teoriei muzicale.

Precursorii lui Glarean și ai lui Zarlino

Cu toate că dezvoltarea teoriei muzicale rămînea în urma practicii, totuși în fiecare din domeniile enumerate gîndirea teoretică progresistă obținea rezultate pozitive, continuînd, dezvoltînd și îmbogățind realizările teoreticienilor muzicali din secolul XIV.

Teoreticianul muzical de frunte Prosdocimus di Beldemandis, care a trăit în secolul XV, a scris un tratat special despre contrapunct. Considerînd, ca și Philippe de Vitry, consonante terțele și

sextele, Prosdocimus, asemenea lui Marchetto din Padova, a motivat caracterul consonant al terței prin faptul că „această consonanță este agreabilă pentru urechea umană".

O asemenea argumentare este semnificativă : contrar regulilor scolastice abstracte, Prosdocimus se sprijinea pe percepția nemijlocită a sunetelor muzicale. Este important faptul că el a permis utilizarea disonanțelor pentru o mai bună scoatere în evidență a consonanțelor perfecte sau, după cum spune el, „pentru o mai mare frumusețe". Așadar, criteriul estetic începe să-și cucerească un loc în teoria muzicală.

La hotarul dintre secolele XV și XVI s-a desfășurat activitatea flamandului Johann Tinctoris (1446—1511).

Stabilit la Neapole după mulți ani de peregrinări, el a devenit capul unei școli de teorie muzicală. El a fost primul care a creat un sistem pedagogic științific de studiere a bazelor practicii muzicale, aceasta din urmă fiind reprezentată prin polifonia lui Dufay și Okeghem. Scrierile lui Tinctoris se remarcă prin claritatea planului și prin expunerea sistematică a materialului.

Tinctoris a fost și creatorul primului dicționar muzical din lume, în care sînt explicați principalii termeni muzicali.

Tinctoris a dezvoltat concepțiile predecesorilor săi în legătură cu întrebuințarea disonanțelor. El admitea disonanța pregătită nu numai pe timpul tare al măsurii, ci și pe timpul slab și, de asemenea, permitea și disonanța nepregătită. Astfel, practica muzicală smulgea pas cu pas teoreticienilor noi „concesii", care abrogau supunerea necondiționată față de dogmele învechite.

În sfîrșit, Tinctoris a năzuit spre obținerea unei concordanțe din ce în ce mai mari între muzică și text. Astfel, el permitea repetarea aceleiași fraze în melodia unei voci, dacă această repetare era justificată de înțelesul textului.

Un nou pas important în dezvoltarea teoriei muzicale a fost făcut de către elevii italieni ai lui Tinctoris, — Gaffurio (Gafori), Aron, Vanneo, Lanfranco, care au pregătit terenul pentru activitatea reformatoare a celui mai mare teoretician muzical din secolul XVI — venețianul Gioseffo Zarlino.

Gaffurio a fost un adevărat umanist, mare cunoscător al esteticii. În practica sa pedagogică, Gaffurio, spre deosebire de Tinctoris, s-a orientat după creația lui Josquin, iar nu după a lui Dufay. Gaffurio sublinia cu orice ocazie rolul expresiv al muzicii și cerea să existe concordanță între cînt și text.

El vădește concepții progresiste și în utilizarea unor intervale interzise pînă atunci. El admite fără rezerve întrebuințarea consonanțelor imperfecte chiar la începutul lucrărilor și se ocupă în detaliu de problemele combinării polifonice a vocilor. În cazul sunării concomitente a cîtorva tonuri, el propune orientarea nu după reguli dogmatice, ci după alcătuirea efectivă a intervalelor, cerînd ca *teoria să se adapteze la practica muzicală* și nu invers.

Gaffurio pornea în principiile sale teoretice de la practica muzicală a patriei sale și dezvolta cu succes concepțiile sale teoretice, aplicîndu-le la muzica națională italiană. Este semnificativ faptul că Gaffurio și ceilalți teoreticieni enumerați alături de el nu au scris în limba latină, așa cum se obișnuia pe atunci, ci în limba italiană, inteligibilă cercurilor largi.

Este semnificativ şi faptul că acest grup de teoreticieni avea o concepţie comună care conferea muzicii o funcţiune educativă, un înalt rol etic şi intelectual.

Glarean

La sfîrşitul secolului XV şi în prima jumătate a secolului XVI îşi desfăşoară activitatea cel mai mare teoretician muzical german Glarean — (1488—1503), originar din Elveţia. Adevăratul nume al lui Glarean era Heinrich Loriti; porecla lui se trage de la locul naşterii sale — cantonul Glarus. A studiat muzica la Colonia şi Paris, iar apoi a trăit multă vreme la Basel, unde a predat limbile latină şi greacă, poezia, muzica şi matematica.

Fiind în acelaşi timp filolog, istoric, geograf, matematician şi muzician, Glarean era un umanist tipic. Principala lui lucrare, *Dodekachordon*, a apărut în anul 1547. În această lucrare, Glarean rupe cu scolastica medievală. El se ridică împotriva sistemului modal tradiţional al evului mediu, include între modurile admise modurile ionian şi eolian (adică majorul şi minorul nostru), ridicînd la douăsprezece numărul modurilor. De aceea şi tratatul său se cheamă *Dodekachordon* („Douăsprezece coarde").

Reforma lui Glarean pleacă de la cerinţele practicii muzicale; el ia în consideraţie, în mod just, extrem de larga răspîndire în muzică a modului ionian popular, arată că acest mod este utilizabil pentru dansuri, subliniază că el este „agreabil şi dulce", calităţi care au făcut, după cum afirmă Glarean, ca şi pînă în cîntările bisericeşti modul ionian (adică majorul nostru) să cucerească în decurs de 400 de ani un loc din ce în ce mai important.

Sînt interesante argumentele lui Glarean care demonstrează avantajele monodiei, pusă de el mai presus de polifonie. El raţionează în felul următor: „Trebuie acordată preferinţa aceluia care caută să compună o melodie simplă, acţionînd asupra inimilor mulţimii, mişcînd sufletul omului şi rămînînd adesea în memorie chiar fără voie". Tendinţele democratice ale lui Glarean se văd şi mai clar în fundamentarea pe care el o dă melodiei. Glarean consideră că „muzica trebuie să fie o sursă de plăcere şi, prin urmare, o artă capabilă să procure plăcere multor oameni (şi acesta este cazul unei melodii pregnante şi uşor de memorat) deci trebuie preferată unei arte care cu greu reuşeşte să placă chiar şi erudiţilor".

„O melodie nobilă şi demnă, oferită oamenilor împreună cu cuvintele adecvate, — afirmă Glarean, — bucură pe mulţi, fie ei învăţaţi sau neînvăţaţi".

Aşadar, folosirea recepţionării artistice nemijlocite drept criteriu de apreciere a lucrărilor muzicale, preferinţa acordată melodiilor naturale, nobile şi demne, iar nu „rafinamentelor polifonice", recunoaşterea drepturilor depline ale majorului şi minorului atît de răspîndite în practica muzicală populară — iată principiile de bază ale lui Glarean în calitate de savant umanist.

Şi Glarean, la fel ca şi teoreticienii italieni progresişti, socoate că urechea este cel mai bun judecător în aprecierea lucrărilor muzicale.

Trebuie însă menţionată şi o anumită limitare a lui Glarean, constînd în ignorarea aproape completă a contrapunctului şi în neînţelegerea facturii armonice. În această privinţă, el rămîne nu numai în urma lui Zarlino, ci şi a predecesorilor italieni ai acestuia, în frunte cu Gaffurio şi Vicentino.

Vicentino, în tratatul său publicat la Roma în anul 1555, încearcă să reînvie genurile cromatic și enarmonic ale antichității. El expune în detaliu învățătura despre contrapunct (trebuie menționat că Vicentino e primul care studiază problemele contrapunctului dublu). Un alt merit al lui Vicentino constă în faptul că el trasează cu îndrăzneală o graniță între genul muzical bisericesc și muzica de cameră, creată în spirit popular, și recunoaște valoarea mai mare a acesteia din urmă. Acest fapt arată nu numai multilateralitatea, ci și orientarea democratică a lui Vicentino.

Zarlino

Pleiada de teoreticieni muzicali din secolul XV și din prima jumătate a secolului XVI se încheie cu Gioseffo Zarlino (1517—1570), compozitor și cel mai mare teoretician al Renașterii, elev al lui Willaert. Zarlino a condus activitatea muzicală a capelei catedralei San Marco și a făcut parte din ordinul capucinilor (călugăria și studiile umaniste nu se excludeau reciproc în acea vreme).

Largul orizont și cultura enciclopedică a lui Zarlino îl situează printre umaniștii înaintați. Deși în unele probleme de principiu el a rămas tributar unor concepții filozofico-estetice depășite, totuși el s-a apropiat de vederile unor gînditori remarcabili ai Renașterii, de talia lui Leonardo da Vinci.

În conformitate cu estetica Renașterii, Zarlino acordă cuvîntului rolul conducător în muzică și subliniază legătura indisolubilă dintre muzică și vorbire. Astfel, cunoscutul principiu al lui Leonardo da Vinci — „Oglinda este învățătorul pictorului" s-a întruchipat la Zarlino în cerința ca muzica să caracterizeze cuvintele textului.

Influența esteticii Renașterii s-a vădit și în orientarea lui Zarlino spre percepția auditivă nemijlocită. El susține că urechea este unicul judecător în problemele muzicii.

Zarlino acordă o mare atenție practicii muzicale, formelor și caracterului activității muzicale a interpretării. De aceea, el cere muzicantului să năzuiască în arta sa spre concordanța cuvenită dintre teorie și practică.

„Muzicantul practician care nu cunoaște teoria sau teoreticianul fără experiență practică pot oricînd să greșească și să formuleze judecăți eronate în problemele muzicii, — scrie Zarlino. La fel cum ar fi absurd să se acorde încredere unui medic care n-ar stăpîni atît teoria cît și practica, tot așa ar fi prost și nebun acela care s-ar baza pe aprecierea unui muzicant care ar fi numai practician sau numai teoretician".

De rolul important al percepției prin simțuri se leagă la Zarlino și conceptul de delectare estetică, plăcerea pe care o aduce ascultarea muzicii. Este adevărat că această desfătare estetică este tălmăcită de Zarlino de pe pozițiile umanismului aristocratic, într-un mod limitat, îngust : după Zarlino, ea trebuie să constea în savurarea trăsăturilor subtile, pretențioase ale lucrării muzicale.

Însă acest fapt nu anihilează importanța pozitivă a concepțiilor lui Zarlino în legătură cu acțiunea etică, binefăcătoare a muzicii. Aici el este o dată mai mult de acord cu estetica Renașterii.

Protestînd împotriva folosirii muzicii ca simplu mijloc de înveselire, Zarlino îi conferă un rol mai serios :

„Muzica înviorează spiritul, ghidează pasiunile, potolește mînia, ne face să ne trecem timpul în chip virtuos și posedă capacitatea de a ne deprinde cu unele moravuri, mai ales cînd este folosită în modurile cuvenite și cu măsură".

Zarlino definește caracteristicile ideologico-emoționale ale diferitelor moduri.

Astfel, primul mod (*do* major) este, după cuvintele lui Zarlino, „cît se poate de potrivit pentru dansuri, și de aceea unii îl numesc „jucăuș". Caracterul modului al treilea (frigic) este mai curînd trist și el este potrivit pentru cuvintele serioase și pentru subiectele înalte, sublime. Modul eolic (*la* minor natural) e plin de severitate și seriozitate... natura sa este înlăcrămată, severă și rugătoare... el se potrivește cu cuvintele redînd plînsul, tristețea, ruga și orice fel de nenorociri".

În același spirit caracterizează Zarlino și celelalte moduri. Astfel, caracteristica lui coincide în mare măsură cu utilizarea dată acestor moduri în zilele noastre.

Este important faptul că Zarlino subliniază caracterul popular al modului major și merge mai departe decît Glarean în stabilirea ordinei modurilor. În timp ce Glarean s-a hotărît să accepte modurile major și minor (ionic și eolic) numai ca moduri suplimentare, Zarlino, în enumerarea lui, pune modul ionic înaintea celui doric și pe cel eolic înaintea celui mixolidic, adică le conferă o deplină egalitate cu celelalte moduri în ce privește locul și importanța.

Zarlino acordă o mare atenție raportului dintre melodie, armonie și text: „Armonia trebuie să concorde cu starea sufletească exprimată în text (să fie veselă pentru un text vesel)", — scrie el. În același timp, el îl sfătuiește pe compozitor să nu adapteze textul în mod artificial la sinuozitățile melodiei.

Pentru a produce efectul cuvenit, lucrarea muzicală trebuie, după Zarlino, să satisfacă mai multe condiții în ce privește legătura dintre părți și respectarea proporțiilor cuvenite, în conformitate cu anumite legi. Ca și alți reprezentanți ai Renașterii, el subliniază importanța „proporției" dintre părțile întregului artistic, importanța ordinei armonioase.

În prefața la lucrarea sa capitală, *Principii de armonie* (*Istitutioni armoniche*, anul 1558) [1], Zarlino arată că obiectivul său este „să arate cum trebuie compusă muzica, respectîndu-se o ordine bună, îndemînatică și frumoasă".

El socotea că „este la fel de imposibil ca un lucru între ale cărui părți există o proporție armonioasă... să nu procure plăcere simțurilor... după cum este cu neputință ca lucrurile lipsite de proporții să poată plăcea". „Fiecare ființă vie simte plăcere și bucurie de pe urma concordanței și a proporției".

Este tipic umanistă atitudinea lui Zarlino față de personalitatea creatoare, față de artist. El acordă o mare importanță individualității creatoare, talentului, capacității de a folosi liber toate procedeele artei pentru întruchiparea concepției într-o formă artistică adecvată.

Preferința lui Zarlino pentru polifonia vocală explică atenția pe care el o acordă teoriei contrapunctului. Zarlino studiază varietățile contrapunctului și mai ales problemele dublului contrapunct, văzînd în acest domeniu concepții mult mai avansate decît ale savanților contemporani cu dînsul și chiar ale multor teoreticieni contrapunctiști din secolul XVIII și din prima jumătate a secolului XIX.

[1] Alte lucrări importante ale lui Zarlino sînt *Dimostrationi armoniche* („Demonstrațiile armonice" 1571) și *Sopplimenti musicali* („Suplimente muzicale", 1588).

Originalitatea concepțiilor lui Zarlino constă în aceea că, însumînd practica creatoare a stilului sever în cele mai bune produse ale ei, el a dat în același timp o fundamentare teoretică a noii facturi armonice. El caută să găsească baza acustică naturală pentru acordul de trei sunete în seria sunetelor armonice și schițează principiul răsturnării intervalelor, toate acestea fiind pași înainte spre fixarea gîndirii armonice.

În concluzie, Zarlino a fost primul care a deschis calea armoniei contemporane. Meritul lui istoric constă în faptul că, însumînd realizările polifoniei stilului sever, el a mers mai departe, deschizînd drumul către o nouă etapă progresistă a gîndirii armonice.

Totuși, concepțiile umaniste progresiste ale lui Zarlino asupra muzicii se aflau în contradicție cu latura reacționară a mentalității lui. Lucrul nu este de mirare. În persoana lui, Zarlino, artistul Renașterii, venerator pasionat al antichității, face casă bună cu călugărul, reprezentant al bisericii catolice.

Această contradicție profundă s-a vădit cu claritate și în concepțiile estetico-filozofice ale lui Zarlino, care se situează pe poziții complet idealiste. Faptul că el vede în muzică o „știință matematică" face ca majoritatea tratatelor lui să fie pline de expuneri și scheme scolastice abstracte. Acesta a fost efectul funest al moștenirii filozofiei scolastice medievale.

Caracterul eronat al concepțiilor filozofice ale lui Zarlino s-a manifestat și în disprețul lui față de muzica populară, în evaluarea negativă a tentativelor de creare a genului operei. Zarlino se orienta cu precădere după genurile învechite ale polifoniei de cult pe patru voci. El subevalua și muzica instrumentală. Pe ascultători îi împărțea în „prețuitori fini ai muzicii", capabili să aprecieze cum se cuvine muzica polifonică pretențioasă, și în „ignoranți", Zarlino orientîndu-se exclusiv după părerea celor dintîi. Este lesne de înțeles că o asemenea delimitare avea în vedere și apartenența socială a ascultătorilor : vorbind despre „ignoranții" în materie de muzică, Zarlino avea în vedere masele largi ale poporului, cu distracțiile lor nepretențioase. De aceea, el neagă arta „muzicanților de bîlci" (de la care Vincenzo Galilei, precursor al creatorilor operei, tatăl cunoscutului astronom, îi sfătuia pe muzicieni să ia lecții). Zarlino disprețuiește și cîntecele, „idioate" după părerea lui, ale țăranilor, precum și orice fel de muzică a „prostimii ignorante".

Dacă Zarlino a rămas un adept al vechilor forme și al vechilor genuri muzicale, în schimb, elevul său Vincenzo Galilei și adepții acestuia au chemat la viață noi genuri muzicale — opera și oratoriul — în fața cărora s-au deschis larg porțile viitorului.

Galilei

Galilei, ca și Zarlino, nu numai că a studiat moștenirea antichității, dar, mai mult decît atît, a căutat să reînvie genurile muzical-poetice și estetica antichității. Amîndoi recunoșteau rolul important al textului muzicii. Și totuși, Zarlino și Galilei au reprezentat orientări diferite în dezvoltarea culturii muzicale a Renașterii.

Galilei supune criticii polifonia și năzuiește să reînvie stilul monodic în spiritul unității indisolubile dintre muzică și text, preconizată de vechii greci. El se ridică împotriva îngrămădirii unui mare număr de melodii care sună în același timp, împotriva prea marii distanțe dintre vocile extreme,

împotriva abuzului de disonanțe — într-un cuvînt, împotriva a tot ce pune în umbră înțelesul textului muzicii polifonice, datorită repetării neîncetate a diferitelor cuvinte la fiecare voce.

Galilei scrie : „În timp ce o voce cîntă începutul cuvintelor, o alta se află nu numai la mijlocul sau la sfîrșitul aceluiași vers, dar chiar la începutul, la mijlocul sau, poate, la sfîrșitul versului următor. Totodată, fiecare vers este rostit de cîte patru sau cinci ori, împotriva oricărei logici. Se mai întîmplă chiar ca o singură silabă să fie adeseori lungită pe o mulțime de note diferite, imitînd cîteodată ciripitul păsărilor, iar alteori urletul cîinilor . . . "

Galilei cere să se revină la „înțeleapta simplitate a cîntatului natural", unde compozitorul alege intonațiile, ritmurile și alte mijloace de expresie pentru a zugrăvi pe eroii lucrării în diferite stări emoționale și pentru a reflecta și situația lor socială.

Pentru aceasta, Galilei îi sfătuiește cu curaj pe muzicieni „să meargă să vadă tragedii sau comedii jucate de actori de bîlci", să urmărească atent ce voce din punctul de vedere al înălțimii și intensității sunetelor folosesc nobilii sau servitorii cînd vorbesc între ei, cum vorbește un om mîniat sau emoționat, cum vorbește o femeie măritată, o fată, un tînăr de la țară".

Galilei le cere, de asemenea, compozitorilor ca ei „să observe cu atenție ce este muzical în declamația actorilor dramatici".

O asemenea formulare a problemei îi era străină lui Zarlino și multora dintre contemporanii lui mai importanți. Abia la Monteverdi, spre sfîrșitul drumului lui creator, în opera *Incoronarea Poppeei*, adică după mai mult de o jumătate de secol, va fi îndeplinit acest extrem de important deziderat al lui Galilei în legătură cu caracteristica poziției *sociale* a personajelor de operă.

Aceste cerințe novatoare ale lui Galilei au stîrnit proteste violente din partea lui Zarlino, care încearcă să-l ia în derîdere pe Galilei pentru faptul că acesta îi sfătuiește pe muzicieni să meargă să-i asculte pe actorii de bîlci și „să se transforme cu totul în comedianți sau saltimbanci, pentru a fi în stare să imite pe oricine . . . "

Aici se manifestă în întreaga sa hidoșenie aristocratismul lui Zarlino, disprețul lui față de masele poporului ; aici se vădește mentalitatea mărginită a călugărului erudit Zarlino, în contrast cu novatorul progresist Galilei, care cere muzicienilor să se orienteze după arta păturilor largi democratice.

În concluzie, Galilei este, în evoluția artei muzicale a Renașterii, reprezentantul unui stadiu mai înalt decît stadiul reprezentat de Zarlino ; concepțiile lui din domeniul esteticii muzicale au jucat un rol important în pregătirea operei, gen muzical-dramatic conducător, dominant în practica muzicală pînă în zilele noastre.

TABLA DE MATERII

PARTEA ÎNTÎI

Problemele originii muzicii şi dezvoltarea culturii muzicale în condiţiile comunei primitive

Pag.

1. **Introducere** 5
2. **Dezvoltarea muzicii în condiţiile comunei primitive** 7
   Problema originii şi a începuturilor dezvoltării polifoniei 30
   Originea şi evoluţia instrumentelor muzicale 35
   Trecere în revistă a principalelor teorii în problema originii muzicii . . 38

PARTEA A DOUA

Culturile muzicale antice din ţările Orientului şi ale regiunii Mediteranei

1. **Introducere** 45
   Trecerea de la comuna primitivă la orînduirea sclavagistă 45
   Importanţa civilizaţiei Orientului antic 46
   Organizaţia social-politică a ţărilor Orientului antic 47
2. **Cultura muzicală în Egiptul antic** 47
   Arta populară muzical-poetică 47
   Arta muzical-poetică de curte şi de templu 48
   Muzica din perioadele răscoalelor ţărăneşti şi ale sclavilor 48
   Dramele-mistere ale vechilor egipteni 49
3. **Cultura muzicală sumero-babiloniană** 51
   Rolul artei muzical-poetice în viaţa socială 51
   Muzica de curte şi de templu 51
   Muzica populară 52
   Spectacolele dramatice legate de poemele epice 52
4. **Cultura muzicală a Chinei antice** 53
   Rolul muzicii în viaţa socială 53
   Muzica populară a Chinei 53
   Principalele caractere ale muzicii chineze 56
   Muzica de curte şi de templu 57
   Sistemul pentatonic 58
   Instrumentele muzicale 60
   Problemele de muzică în scrierile cu caracter istorico-filozofic din China antică 62

Pag.

5. **Cultura muzicală a Indiei antice** 64
Importanța muzicii în viața socială a vechii Indii 65
Legăturile muzicii cu cuvîntul și dansul 65
Particularitățile muzicii indiene antice. Sistemul șruti 67
Muzica populară 68
Muzica de curte și de templu 69
Teatrul popular și cel de curte 69
Instrumentele muzicale 70
Trăsăturile de bază ale muzicii țărilor Orientului antic 70
6. **Cultura muzicală a Palestinei** 71
Izvoarele 71
Psalmii 71
Ansambluri vocale și instrumentale 72
7. **Cultura muzicală a Feniciei** 74
8. **Cultura muzicală a Greciei și a Romei antice** 75
Izvoarele culturii muzical-poetice a Greciei vechi 75
Cultura muzical-poetică a perioadei homerice 76
Jocuri (întreceri) în colectiv 78
Lirica corală 79
Lirica solistică 80
Tragedia greacă antică 83
Drama satirică și comedia cu dansuri 89
Cultura muzicală din perioada elenistică 90
Trăsăturile generale ale culturii Romei antice 91
Izvoarele muzicii romane antice 93
Rolul și caracterul muzicii în viața socială 93
Pantomima 94
Centre provinciale ale culturii muzicale a Imperiului Roman 94
Particularitățile culturii muzicale antice greco-romane 95
Muzica instrumentală 99
Estetiça și teoria muzicală a antichității eline 100
Aprecierile date de către Marx artei antice grecești 102
Scurte concluzii în legătură cu cultura muzicală a antichității . . . 103

PARTEA A TREIA

Cultura muzicală a feudalismului

A. Cultura muzicală a feudalismului înainte de secolul XI

1. **Introducere** 107
2. **Cultura muzicală a Bizanțului** 110
Cultura artistică a Bizanțului 110
Cultura muzicală 111
Muzica populară 111
Muzica bisericească 112
Muzica în viața civică 114
Răspîndirea culturii muzicale bizantine, urmată de decadența ei . . . 115
3. **Muzica popoarelor slave în epoca feudală și importanța ei în istoria culturii muzicale** 115

Pag.

4. **Cultura muzicală a vechii Bulgarii** 119
Muzica populară 119
Muzica bisericească 121
Muzica bogomililor 122
Rezistența opusă de muzica populară bulgară jugului turcesc 123
Ioan Kukuzel 123

5. **Cultura muzicală a arabilor** 125
Începuturile culturii muzicale a arabilor 125
Dezvoltarea culturii arabe 125
Cea mai veche artă muzical-poetică a arabilor 128
Caracterele culturii muzical-poetice a vechilor arabi 129
Teoria muzicală a arabilor 129
Makamul 133
Instrumentele muzicale ale arabilor 134
Modurile arabe 134
Importanța istorică a muzicii arabe medievale 136
Arta muzical-poetică a arabilor și Europa apuseană 137

6. **Muzica populară din perioada de început a feudalismului în Europa de vest** 138
Caractere generale 138
Purtătorii muzicii populare în primele timpuri ale feudalismului . . . 139

7. **Muzica bisericească din primele timpuri ale feudalismului în Europa apuseană** 141
Cîntările din cadrul missei 144
Răspîndirea cîntului gregorian 145

8. **Pătrunderea muzicii populare în coralul gregorian** 146
Imnurile 146
Secvențele, tropele 147
Drama liturgică 149
Sărbătorilor proștilor 152
Începuturile polifoniei 153

9. **Cultura muzicală a Chinei în evul mediu** 156
Știința și cultura Chinei medievale 156
Teatrul Chinez 158

B. Cultura muzicală a Europei apusene în secolele XI—XIII

Încheierea procesului de feudalizare în cele mai importante țări vest-europene. Întemeierea și dezvoltarea orașelor medievale

1. **Introducere** 161
2. **Muzica populară în perioada de sfîrșit a feudalismului** 164
3. **Cultura muzical-poetică a trubadurilor, truverilor și minnsängerilor** . . 167
Trubadurii 167
Truverii 174
Adam de la Halle 176
Minnesängerii 177
Genurile principale și particularitățile artei trubadurilor, truverilor și minnesängerilor 180
Mijloacele interpretative ale artei muzical-poetice 184

Pag.

4. **Cultura muzical-poetică a oraşului medieval** 185
Grupările orăşeneşti de muzicanţi populari 185
Vaganţii şi goliarzii 186
Muzica mănăstirilor şi a catedralelor 187
Muzica în universităţi 188
Începuturile polifoniei în oraşele franceze 189
Conductus-ul 191
Motetul 192
5. **Teoria muzicală în evul mediu** 195
Legăturile teoriei muzicale cu teologia 195
Modurile medievale 195
Guido d'Arezzo 198
Notaţia mensurală 199
6. **Scurte concluzii în legătură cu cultura muzicală a feudalismului** . . . 200

PARTEA A PATRA

Cultura muzicală a epocii Renaşterii

1. **Introducere** 205
Cultura epocii Renaşterii 205
Cultura muzicală a epocii Renaşterii 208
2. **Cultura muzicală a Italiei** 211
Cultura şi arta Renaşterii în Italia 211
Muzica populară 212
Înflorirea interpretării la instrumentele cu arcuş 213
Muzica de orgă şi clavecin în Italia 214
Autonomia principalelor centre ale Italiei în epoca Renaşterii . . . 214
Cultura muzicală a Florenţei 215
Laudele 216
Compozitorii de la începutul Renaşterii 217
Caccia şi balada 217
Începuturile madrigalului 218
Cîntecele de carnaval 221
Genurile democratice ale muzicii profesionale (frottolele şi villanellele) . 223
Madrigalul în secolul XVI 225
Cultura muzicală a Veneţiei 231
Muzica în viaţa socială a Veneţiei 232
Marile ansambluri instrumentale 232
Activitatea muzicală a meseriaşilor, hamalilor, pescarilor 233
Dezvoltarea muzicii instrumentale la Veneţia 233
Polifonia celor doi Gabrieli (Andrea şi Giovanni) 235
Cultura muzicală a Romei în secolul XVI 237
Palestrina 239
Drumul creator 239
Muzica bisericească a lui Palestrina 239
Madrigalele lui Palestrina 240
Trăsăturile populare ale creaţiei lui Palestrina 245
Caracteristica generală a stilului lui Palestrina 247
Specificul naţional al artei muzicale italiene din epoca Renaşterii . . . 248

Pag

3. **Cultura muzicală a Țărilor de Jos** 248
Caracteristica generală a muzicii Țărilor de Jos în secolele XIII—XV . 248
Chanson-ul burgund. Binchois 250
Dufay 251
Ockeghem 256
Obrecht 258
Josquin des Prés: Caracteristici generale 261
Sfera de genuri și imagini 270
Trăsăturile populare ale creației lui Josquin 272
Orlando Lassus. Trăsături generale 273
Sfera de genuri și imagini 273
Muzica de cult 274
Cîntecele lui Lassus apropiate de chanson-ul francez 277
Cîntecele polifonice germane 286
«Ecoul» 288
Cîntecele «gueux»-ilor 290
Muzica instrumentală 290
Sweelinck 291

4. **Cultura muzicală a Franței** 292
Philippe de Vitry 292
Guillaume de Machault 293
Ars nova 296
Evoluția culturii Renașterii în Franța de-a lungul secolelor XV—XVI . 297
Chanson-ul francez 298
Janequin 302
Pleiada 305
Muzica instrumentală 306
Muzica hughenoților 307
Cîntecele polemice de masă 309

5. **Cultura muzicală a Spaniei** 310
Importanța culturii muzicale a Spaniei în secolele XV—XVI 310
Reconquista 311
Romanța 312
Villancico 313
Dansul popular și muzica de dans 315
Teatrul muzical 317
Muzica instrumentală 318
Reflectarea în muzică a luptei dintre arta realistă înaintată și cea reacționară catolică 319

6. **Cultura muzicală a Cehiei** 321
Aportul popoarelor slave în istoria muzicii 321
Cultura muzicală a Cehiei în timpul feudalismului 322
Dezvoltarea culturii muzicale a Cehiei în secolele XIV—XVII 325
Cîntecele cehe din secolele XV—XVI și caracteristicile lor 326
Mișcarea husită și reflectarea ei în muzică 328
Renașterea muzicală cehă și importanța ei în dezvoltarea culturii europene 335
«Frățiile literaților» 337
Înflorirea polifoniei 338
Decăderea temporară a culturii muzicale a Cehiei 342

Pag.

7. **Cultura muzicală a Poloniei** 343
Izvoarele culturii muzicale poloneze 343
Cultura muzicală a Poloniei în timpul feudalismului 344
Viața muzicală a orașelor poloneze 345
Cultura muzicală a Poloniei în epoca Renașterii și a Reformei . . . 346
Reforma în Polonia și reflectarea ei în muzică 348
Umanismul în Polonia și reflectarea sa în muzică 352
Specificul muzicii vocale polifonice poloneze din vremea umanismului și a Reformei 358
Muzica poloneză pentru lăută 359
Importanța europeană a muzicii poloneze 363
Decăderea muzicii polifonice în Polonia 364
8. **Cultura muzicală a Angliei** 364
Muzica populară a vechii Anglii 364
«Canonul de vară» 367
Muzicanții populari 367
Importanța progresistă a polifoniei engleze. Dunstable 368
Muzica în teatrul dramatic englez 369
Viața muzicală a Londrei 372
Umanismul în Anglia și reflectarea sa în muzica engleză 372
Muzica în universități 374
Pregătirea genului madrigalului în Anglia 375
Madrigalurile lui Bird 376
Madrigalurile compozitorilor de după Bird 377
John Dowland 380
Muzica pentru virginal 383
Polifonia de cult 384
Izvoarele și dezvoltarea genului «Măștilor». Rolul și caracterul muzicii lor 385
«Antimasca» 389
Compozitorii «Măștilor» 390
9. **Cultura muzicală a Germaniei** 390
Trăsăturile generale și importante 390
Cîntecul popular 391
Culegerea de cîntece a lui Locheimer 392
Culegerea de lucrări pentru orgă a lui Paumann. Muzica pentru orgă și pentru clavecin din secolul XVII 394
Arta violonistică în secolul XVII 395
Cultura muzicală a umanismului german 396
Particularitățile polifoniei germane din secolele XV—XVI 398
Maeștrii-cîntăreți 399
Hans Sachs 401
Cultura muzicală din perioada Reformei 402
Coralul protestant 403
Importanța culturii muzicale a Reformei 407
10. **Concepțiile de teorie și estetică muzicală din epoca Renașterii** . . . 408
Trăsături generale 408
Philippe de Vitry 408
Precursorii lui Glarean și ai lui Zarlino 409
Glarean 411
Zarlino 412
Galilei 414

Responsabil de carte : FELICIA DONCEANU

Tehnoredactor : MIRCEA ARSENESCU

Dat la cules 07.12.1962. Bun de tipar 16.02.1963. Tiraj 13.140 expl. legate în pergamoid. Hîrtie scris tip. 1 A de 63 gr. m². Ft. 700×1000/16. Coli ed. 34,1. Coli de tipar 26,5. Editia 11. Comanda 919. A. nr. 8849. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78 (∞) (09)

Tiparul executat sub com. nr. 5380 la Intreprinderea Poligrafică „Informația", str. Brezoianu nr. 23, București — R.P.R.